

МОВА *і* ЛІТАРАТУРА



БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ

МОВА І ЛІТАРАТУРА

Матэрыялы 70-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага факультэта БДУ

Мінск, 24 красавіка 2013 г.



Мінск
РІВШ
2013

УДК 8(061.3)
ББК 80
М74

Рэкамендавана
Саветам філалагічнага факультэта БДУ
(пратакол № 8 ад 30 мая 2013 г.)

Рэцэнзенты :
кандыдат філалагічных навук, дацэнт *А. У. Кірычэнка*;
кандыдат філалагічных навук, дацэнт *В. Г. Пракапчук*

М74 **Мова** і літаратура : матэрыялы 70-й навук. канф. студэнтаў і аспірантаў філал. ф-та БДУ, Мінск, 24 крас. 2013 г. / пад рэд. К. А. Тананушкі. – Мінск : РІВШ, 2013. – 136 с.
ISBN 978-985-500-654-2.

У зборнік увайшлі матэрыялы дакладаў 70-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага факультэта БДУ па актуальных праблемах сучаснага мовазнаўства, літаратуразнаўства, методыкі выкладання, міфалогіі і культуралогіі.
Адрасуецца студэнтам, аспірантам і шырокаму колу чытачоў.

УДК 8(061.3)
ББК 80

IBSN 978-985-500-654-2

А. А. Албут

ЭПІСТАЛЯРНЫ ДЫЯЛОГ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ЛІСТАВАННЯ Я. КОЛАСА І М. ЛЫНЬКОВА)

У сучаснасці актуалізавана распрацоўка чалавека-машыннай камунікацыі і даследаванне міжасобых зносін, апасродкаваных электроннымі вынаходкамі. Але зварот да камунікатыўнай практыкі знакавых для беларускай культуры асоб, прадстаўленай «традыцыйнымі» (папяровымі) лістамі, якраз бачыцца актуальным з прычыны таго, што аналіз эпісталярыю можа спрыяць вырашэнню тых праблем, камунікатыўных цяжкасцей, з якімі сутыкаецца сучасны чалавек, «узброены» самымі разнастайнымі гаджэтамі, чыё прызначэнне нібыта спрыяць узаемапаразуменню і ўзмацненню сацыяльных сувязей паміж людзьмі. Аднак на розных узроўнях (як падчас спецыяльных доследаў, так і ў метакамунікатыўных, рэфлексіўных выказваннях моўцаў) фіксуюцца цяжкасці, звязаныя з ***камунікатыўнай перцэпцыяй***[1]. Прывядзём паказальныя, на наш погляд, прыклады.

А. М. Баранаў у вучэбным дапаможніку «Уводзіны ў прыкладную лінгвістыку» падае прыклад рэалізацыі камп’ютарнай мадэлі дыялога – праграму Дж. Вейцэнбаума «Эліза» (першая версія створана ў 1966 г.). Эксперыменты з «Элізай» дазволілі акрэсліць (пацвердзіць) шэраг уласцівасцей камунікацыі на натуральнай мове. Так, апісваецца дослед М. Макгайра: на працягу гадзіны 24 удзельнікі з дапамогай тэлетайпа размаўлялі з «Элізай». У выніку 15 удзельнікаў (62 %) былі ўпэўнены, што ім адказваў чалавек; пяцёра (21 %) вагаліся з вызначэннем; чацвёра (17 %) былі цалкам упэўнены, што мелі справу з камп’ютарам. Паспяховасць размовы з «Элізай» тлумачыцца *асацыятыўным* характарам зносін, калі сувязь паміж рэплікамі дыялога мае не лагічную прыроду (прычына – вынік; пасылка – заключэнне), а грунтуецца на асацыяцыях. Інакш кажучы, чалавек дабудоўвае вобраз адрасата, вызначае ролевыя, статусныя суадносіны паміж сабой і партнёрам (рэканструюе *метакамунікатыўныя параметры сітуацыі зносін*), якія, аднак, могуць не супадаць з рэчаіснасцю [1]. З іншага боку, можна назіраць недавер удзельнікаў зносін да занадта стандартызаваных маў-

[1] У сацыяльнай псіхалогіі разглядаецца паняцце ***сацыяльнай перцэпцыі***, што азначае ўспрымаенне чалавека чалавекам. З паняццем ***камунікатыўнай перцэпцыі***, на нашу думку, звязана вызначэнне ролевых характарыстык удзельнікаў зносін, распазнаванне інтэнцый партнёра, разгортванне дыялога пад уплывам актуалізаванага ўяўлення пра адрасата (з’явы *рэфлексіі* («разважанне за іншую асобу, здольнасць зразумець, што думаюць іншыя асобы» [3, с. 118]), *эмпатыі*).

ленчых актаў, універсалізаваных рэакцый (напрыклад, віншаванні для рассылкі адрасатам у электронным выглядзе, ветлівыя пацвярджэнні атрымання паведамлення, адказы-перапрашэнні на непрыняты тэлефонны званок і пад., а таксама камунікацыя з дапамогай «смайлікаў» (т. зв. эматыконаў, «мемаў»), што знішчае індывідуалізаванасць зносін, робіць іх машынальнымі і, у выніку, машыннымі. Такім чынам, моўца апынаецца замкнуты ў сабе: здзейсненыя ім камунікатыўныя акты перастаюць ствараць карціну яго сацыяльнай рэчаіснасці, актуалізаваную ў зносінах з пэўным «Ты» (калі згадаць прынцып эхалакацыі).

У выніку, у поле зроку трапляюць тэкставыя праекцыі вобразаў адрасанта і адрасата – ***спосабы самапрэзентацыі асобы адрасанта і прэзентацыі асобы адрасата***. Паколькі падчас напісання ліста партнёр па камунікацыі аддалены ад моўцы, то канкрэтная рэалізацыя самапрэзентацыі/прэзентацыі адрасата рэгулюецца бачаннем сітуацыі зносін адрасантам. Аднак асобны ліст уключаны ў лістоўны дыялог, а значыць, на лінгвапрагматычным узроўні ўвогуле і ў прыватнасці – у абазначаным аспекце мусіць забяспечвацца *цэласнасць* дыялога. Інакш моўца рызыкуе апынуцца ў сітуацыі, разгледжанай вышэй, калі не выпадае гаварыць пра паспяховую камунікацыю. Таму аналізаваліся эпісталярныя пары – ліст-стымул і ліст-рэакцыя, вычлененыя з ланцужка лістоўных зносін – на прыкладзе ліставання Якуба Коласа і Міхася Лынькова.

Аналізу *зваротнай эпісталярнай камунікацыі* ў лінгвапрагматычным аспекце на матэрыяле ліставання братоў Чэхавых прысвечана дысертацыйнае даследаванне Г. У. Бяловай [2]. Г. У. Бялова паказвае, як з дапамогай тыповых і індывідуальных аўтарскіх сродкаў, прадстаўленых у ***ілакутыўна-рэспансіўных парах***[1], фарміруюцца ***жанравыя пары***[2], якія і складаюць зваротную эпісталярную камунікацыю. Таксама ў рабоце вызначаюцца моўныя сродкі, якія ствараюць эмацыянальна-інтымны тон ліставання: зварот, саманамінацыя, мянушкі і найменні трэціх асоб, а таксама замежныя словы і выразы як «носьбіты» *агульнага маўленчага кода*[3]; моўная гульня (уласна моўная гульня – фанетычная дэфармацыя, граматычная дэфармацыя словаформ; стылізацыя – пад прастамоўе, архаічныя формы, дыялект-

[1] «Парныя суадносныя маўленчыя фрагменты, першы з якіх выражае нейкую інтэнцыю адрасанта ў адносінах да адрасата ліста, а другі – у лісце ў адказ – выражае рэспансіўную рэакцыю» [2, с. 12].

[2] «Пары лістоў, арганізаваныя вядучымі інтэнцыямі – *скарга-суцяшэнне*, *пытанне-адказ*, *папрок-апраўданне*, *прызнанне-водгук*, *пахвала-падзяка*» [2, с. 9—10].

[3] «Сукупнасць здольнасцей і характарыстык камунікантаў, якія валодаюць агульным досведам сумеснага жыцця і асабістых зносін, што знаходзіць адлюстраванне ва ўзаемнапрынятым лексіконе і маўленчых паводзінах, што абумоўліваюць стварэнне і ўспрыманне маўленчых твораў удзельнікаў камунікацыі» [2, с. 20].

ныя формы); часткова перафразаваныя парэміі. Абапіраючыся на прыклад дадзенага даследавання, мы вылучалі парныя фрагменты тэксту на падставе тэматычнай еднасці, заснаванай на карэляцыі спосабаў самапрэзентацыі асобы адрасанта (прэзентацыі асобы адрасата) у суадносных лістах. Магчымасць падобнага члянення мусіць садзейнічаць як цэльнасці эпісталярнага дыялогу, так і падтрыманню належнага ўзроўню, характару зносін.

Было прааналізавана 5 эпісталярных пар, выяўлена 27 карэляцый. Адзначаны выпадкі рэалізацыі спосабаў (сама)прэзентацыі асобы (адрасанта) адрасата, якія не мелі суадносін у парным лісце (але пры іншым вычляненні эпісталярнай пары для іх магчыма карэляцыя, калі няпарны спосаб не ўключаны ў ліст-стымул, які распачаў камунікатыўны ланцужок)[1]:

- няпарны спосаб у лісце-стымуле: маўленчыя акты класа экспрэсіваў (*Дзякую за пісьмо* [4, т. 19, с. 480]; *Выбачайце, што мала напісаў* [4, т. 19, с. 632]; *Пасумавалі мы па «обремененных недугами и всякою скорбию телесной», па «невзыскующих пития и возроптавших на бездождие и на десницу и шуйцу своя» і «зело возвеселихомся, елико прочитах, яко врачують телесы ваша и яко зелие, дабы исцелити вуды ваши, изыскують»* [5, с. 292]); маўленчыя акты класа дырэктыў (*Перш за ўсё заптытаюся, ці дайшло да цябе маё пісьмо? Адказу на яго не было* [4, т. 19, с. 478]; *Пішы толькі так, каб можна было прачытаць, бо некаторыя паважныя людзі пішуць па-курынаму* [4, т. 20, с. 89]); наратыў (*І навошта я заклеіў канверт? Хвілін праз пяць пасля гэтага атрымаў ад вас пісьмо, толькі што, дарагія мае!* [4, т. 19, с. 480]; *А зрэшты добра: жывем, працуем, хлопцы (два Максімы, Куляшоў, Кандрат Крапіва – таксама пасяліліся ў Купе) рэжуцца ў пульку, а жаночая палавіна – у дурня (у вольны ад агракультурных спраў час). Куляшоў (адбудаваўся ўжо), Танк і я завялі па пеўню, так што ў нас цяпер цэлая капэла* [5, с. 292]);
- няпарны спосаб у лісце-рэакцыі: маўленчыя акты класа экспрэсіваў (*Мае не досыць акуратныя саслужбоўцы па інстытуту толькі-толькі перадалі мне Ваша пісьмо, напісанае яшчэ 7 лютага. За пісьмо вялікае дзякуй* [5, с. 218]); маўленчыя акты класа дырэктыў (*На гэтым і заканчваю сваё пасланіе з надзеяй на хуткую сустрэчу* [5, с. 276]; наратыў (*У саюзе ніякіх асаблівых навін. У акадэміі адзначаем сягодня шасцідзесяцігоддзе майго аднакашніка па бурсе Паўла Пракопавіча Рагавога* [5, с. 276]).

Важна падкрэсліць нятоеснасць і магчымую множнасць спосабаў-стымулаў або спосабаў-рэакцый пры разглядзе суадносных спосабаў (сама)прэзентацыі асобы (адрасанта) адрасата. Так, намінацыя адрасата (*Дарагі Міхал! Зося! // Вялікі нарачанскі флотаваздіцель!* [4, т. 20, с. 88]) можа карэляваць як з саманамінацыяй адрасанта (*Ваш Міхась Лынькоў* [5,

[1] Варта адзначыць, што некаторыя лісты М. Лынькова мелі купюры.

с. 276]), так і з самарэфлексіяй (*У мінулым годзе ў гэтыя дні я ўжо сядзеў на сваім Нарачы, і лагодныя хвалі ціха пагойдвалі маю брыганціну. А цяпер сяджу вось у хаце, сумна пазіраю на двор ды псую паперу* [5, с. 276]). У Табліцы 1 спосаб-рэакцыя суадносіцца з трыма фрагментамі ліста-стымулу:

Табліца 1

Карэляцыя спосабаў (сама)прэзентацыі асобы (адрасанта) адрасата

Фрагмент ліста-стымулу	Фрагмент ліста-рэакцыі
Дарагім маім прыяцелям Міхалу і Зосі Лыньковым пісьмо ад старога многапакутнага Якуба! [4, т. 19, с. 635] – саманамінацыя	*Учора атрымалі мы з Зосяй ліст ад «шматпакутнага Якуба», трохі парагаталі з Вашых прыгод, а яшчэ больш пасумавалі, што Ваш ад'езд адсоўваецца ўсё далей і далей, а разам з ім адсоўваецца і добрая чарка цымлянскага, ці якога другога зелля, якую б мы падзялілі з Вамі на «вверенной мне территории» в доме № 12 на славном проспекте* [5, с. 220] – самапрэзентацыя праз экспрэсію
Жывучы ў «Барвісе», я ўспамінаю каралішчавіцкую тундру, і яна мне цяпер мілей за «Барвіху», бо там чалавеку жыць вальней: там няма дактароў. Мне ж *дактары не даюць спакойна дыхаць* [4, т. 19, с. 635] – наратыў	
Калі не будзе яшчэ якога-небудзь доктарскага ліха і нічога іншае не перашкодзіць, дык чысла 5—6/III буду дома [4, т. 19, с. 636] – камісіў	

Аналізуючы асобны эпісталярны тэкст, лінгвіст, безумоўна, мусіць мець на ўвазе, што ліст – фрагмент эпісталярнага дыялога. Аднак ліст валодае дастатковай аўтасемантычнасцю, каб забяспечыць прастору даследавання тых ці іншых праблем, напрыклад, спосабаў самапрэзентацыі асобы адрасанта і прэзентацыі асобы адрасата. Цэльнасць эпісталярнага дыялога падтрымліваецца і ў тым ліку дзякуючы карэляцыі паміж спосабамі моўнага ўвасаблення ў тэкстах асобы адрасанта і адрасата. Магчымасць вылучэння такіх парных тэкставых фрагментаў выяўляе імкненне камунікантаў да падтрымання пэўнага характару зносін – сяброўскіх. Няпарныя спосабы-стымулы і рэакцыі пры ўмове наяўнасці карэляцыйных фрагментаў у дыялогу ўсё ж успрымаюцца натуральна – не ўскладняюць камунікатыўную перцэпцыю. У няпарных фрагментах надзвычай часта прадстаўлена тэма камунікацыі, чыя важнасць абумоўлена спецыфікай сітуацыі зносін. Увага моўцы да спосабаў прадстаўлення сваёй асобы і асобы адрасата ў эпісталярным тэксце сведчыць пра дзеянне фактару адрасата, згодна з якім разгортванне маўленчага акта адбываецца пад уплывам камунікатыўнага партнёра (ці дакладней – уяўлення пра яго), што спрыяе паспяховасці зносін – *каб не згубіліся ўсе ніці, што звязваюць чалавека з чалавекам* (як пісаў у адным з лістоў дзядзька Якуб).

Літаратура

1. *Баранов А. Н.* Введение в прикладную лингвистику: учебное пособие – Москва, 2003.

2. *Белова А. В.* Лингвопрагматическая характеристика обратимой эпистолярной коммуникации (на материале переписки Ал. П. Чехова и А. П. Чехова): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.01. – Санкт-Петербург, 2005.

3. *Данилин К. Е.* Анализ рефлексивных структур при исследовании малых групп // Теоретические и методологические проблемы социальной психологии / под ред. Г. М. Андреевой, Н. Н. Богомоловой. – Москва, 1977.

4. *Колас Я.* Збор твораў: у 20 т. – Мінск, 2007—2012. – Т. 19: Лісты (1943—1953). – 2012; Т. 20: Лісты (1954—1956 і недатаваныя), аўтабіяграфіі, дзённікі, інскрыпты. – 2012.

5. *Лынькоў М.* Збор твораў: у 8 т. – Мінск, 1981—1985. – Т. 8: Пісьмы (1935—1975). – 1985.

А. А. Ахремко

Средства выражения уступки в переводном аспекте

«Уступительность – сложная семантико-синтаксическая категория, отражающая языковыми средствами логические отношения обратной обусловленности между признаками, действиями, состояниями одной или двух субстанций реальной действительности» [1, с. 5].

Актуальность работы заключается в том, что, несмотря на большой интерес среди лингвистов к теме уступительности, не всегда целостно описываются средства, выражающие уступку. Кроме того, уступительность как категория не часто рассматривается на примере немецкого языка. В представляемой работе предпринимается попытка проследить способы и средства передачи уступки при переводе с немецкого на русский язык, выявить сходства и различия структур, а также рассмотреть переводческие трансформации, которые наиболее часто используют переводчики.

В качестве материала исследования были отобраны сложноподчиненные уступительные предложения с союзом *obwohl*, а также предложения с предлогом *trotz*, который выражает уступку. Данные примеры были отобраны методом сплошной выборки из онлайн-версии словаря Abbyy Lingvo Pro, находящейся в открытом доступе в Интернете. В основном отобранные переводные контексты заимствованы из художественной литературы. Для исследования были отобраны примеры употребления рассматриваемых союза и предлога с направлением перевода с немецкого на русский. В качестве экспериментального материала было взято 74 переводных контекста с союзом *obwohl* и 43 переводных контекста с предлогом *trotz*. Такая большая разница, предположительно, связана с тем, что союз *obwohl* является в функциональном стиле художественной литературы в немецком языке более употребительным при выражении уступки, чем предлог *trotz*.

Анализ переводных контекстов позволил классифицировать их, во-первых, по средствам выражения уступки при переводе, а во-вторых, по использующимся переводческим трансформациям: адекватная замена (перевод с максимально возможным уровнем эквивалентности), лексическая трансформация (замена лексемы несловарным эквивалентом), синтаксическая трансформация (замена синтаксической единицы или конструкции), лексико-синтаксическая трансформация (синтез лексической и синтаксической трансформаций), прием опущения (отказ от передачи избыточных слов), лексико-семантическая замена (несовпадение лексических единиц исходного и переводного языков) [3].

В немецком языке, согласно классификации Helbig/Buscha, выделяются следующие средства для выражения уступки:

• союзы *obwohl*, *obgleich*, *wo*, *trotzdem*; *wenn … auch*, *auch wenn*, *wenngleich*; *so*;

• предлоги *trotz* и *ungeachtet*, требующие после себя родительного падежа.

В русском языке существует ряд уступительных союзов: *хотя*, *несмотря на то что*, *невзирая на то что*, *пускай* (в значении ‘*хотя*’), *пусть* (в значении ‘*хотя*’), *даром что* (в значении ‘*хотя*’), а также союзных слов: *как*, *сколько*, *что*, *где*, *куда*, *кто* – с обязательной частицей *ни*. Кроме того, уступительные значение в русском языке выражают предлоги *несмотря на*, *невзирая на*, *наперекор*.

Переводческая трансформация – это один из основных видов операций, применяемых в процессе трансъязыкового перефразирования. Переводческие трансформации различаются по своему масштабу и глубине. При одной трансформации происходят незначительные изменения в тексте, при другой может измениться много компонентов текста, что повлечет за собой отход от исходного текста. Иногда необходимо детальное исследование и рассмотрение переводных контекстов, чтобы убедиться, что перед нами перевод [2, с. 252].

Существует множество классификаций переводческих трансформаций. Л. К. Латышев предлагает классификацию на основании уровней языка. Выделяя 4 уровня языка, он выделяет 4 типа трансформаций: лексическую, синтаксическую, морфологическую и фонетическую [2, с. 253—255].

В ходе исследования союза *obwohl* было установлено, что контексты можно разделить на следующие группы: использование в переводных контекстах союзов *хотя* и *несмотря на то что*, предлога *несмотря на*, прием опущения и лексико-семантическая замена. Кроме того, самая большая группа с союзом *хотя* была разбита на подгруппы: адекватный перевод, трансформации подлежащего, синтаксические трансформации придаточного предложения, безличная придаточная часть, изменение подлежащего и сказуемого и простое предложение (см. Табл. 1).

Таблица 1

Средства выражения	**Кол-во**	**%**
1. Союзы:	55	74
а) *хотя*	50	67,6
б) *несмотря на то что*	5	6,8
2. Предлог *несмотря на*	4	5,4
3. Прием опущения	8	10,8
4. Лексико-семантическая замена	7	9,5

В ходе исследования предлога *trotz* выяснилось, что переводные пары можно разбить на группы: использование в переводных контекстах предлогов *несмотря на*, *невзирая на*, *вопреки*, союзов *несмотря на то что*, *хотя* (*хоть*), прием опущения и лексико-семантическая замена (см. Табл. 2).

Таблица 2

Средства выражения	**Кол-во**	**%**
1. Предлоги:	30	69,8
а) *несмотря на*	26	60,5
б) *невзирая на*	3	7
в) *вопреки*	1	2,3
2. Союзы:	5	11,6
а) *несмотря на то что*	2	4,7
б) *хотя* (*хоть*)	3	7
3. Прием опущения	4	9,3
4. Лексико-семантическая замена	4	9,3

Приведем пример переводной пары, в которой переводчик в качестве средства выражения уступки выбирает предлог *несмотря на*: *Trotz des Werktags war die Kirche gut besucht*. – *Несмотря на рабочий день*, *в храме было много молящихся*. Здесь полностью сохраняется значение уступки; этот перевод можно назвать адекватным в его уступительной части.

Рассмотрим пример с самым распространенным переводным союзом *хотя* как эквивалентом для союза *obwohl*: *Nicht einmal Weinstein hatten wir ins Vertrauen gezogen*, *obwohl er in unserem Team eine wichtige*, *wissenschaftlich fast gleichberechtigte Stellung hatte*. – *Мы не посвящали в замысел даже Вайнштейна*, *хотя он в нашей группе играл важную*, *с научной точки зрения*, *почти равнозначную роль*. В уступительной части приведенная пара переведена точно, можно сказать, дословно. Переводчик сохраняет придаточное предложение, все лексемы и синтаксемы подобны исходному тексту.

Еще одна группа переводных контекстов характеризуется заменой при переводе предлога вводным словом: *Trotz dieser begrenzten Informationsquelle Hier ist das*, *was du erwarten kannst*. – *Тем не менее*, *при всей недостаточности информации*, *я постараюсь подсказать*, *чего тебе следует ожидать*. Такую замену можно назвать лексико-семантической, т. к. в немецком языке не используется вводное слово для выражения уступки.

Следует привести пример с приемом опущения: «*Ich würde Ihnen diesen Cormac ja ausliefern*», *erklärte Lellan Skellor*, «*aber obwohl wir in Funkkontakt gestanden haben*, *weiß ich nicht*, *wo er steckt*». – «*Я бы отдала вам Кормака*, *– ответила Скеллору Леллан*, *– но не имею понятия*, *где он*». Можно заметить, что при переводе этого предложения опускается не только союз,

но и вся уступительная часть. Такие случаи не так часты: обычно опускается уступительный союз или предлог, но не вся уступительная часть.

Приведем пример, где союз *obwohl* переводится русским эквивалентом *несмотря на то что*: *Obwohl wir im Anschluss daran alle weiteren Geschäfte unter dem Namen «Sportmaster» eröffnet haben, hat unser erstes Geschäft diesen Namen aus historischen Gründen bis heute behalten. – Несмотря на то, что все следующие универсамы уже открывались под маркой «Спортмастер», тот первый магазин до сих пор сохранил свое историческое название*. Переводчик применяет синтаксическую трансформацию, заменяя подлежащее *wir* в исходном тексте на подлежащее *универсамы* в переводном тексте. Значение уступки при этом сохранятся.

Еще одним средством выражения уступки является предлог *невзирая на*, который является эквивалентом немецкому предлогу *trotz*: *Strabag will trotz der Finanzkrise sein Russlandgeschäft ausbauen. 2009 haben Sie schon gut 350 Millionen Euro in Russland umgesetzt. – Невзирая на кризис, «Штрабаг» планирует расширение своего бизнеса в России. В 2009 г. оборот в России составил 350 млн. евро*.

Единственный раз в рассмотренных переводных контекстах встречается предлог *вопреки*. Однако этот пример не имеет ни подлежащего, ни сказуемого, а лишь выражает уступку: *Trotz der Ärzte. – Вопреки всем врачам*.

На основании исследованного материала можно сделать вывод о том, что самыми распространенными средствами выражения уступки при переводе являются союз *хотя* и предлог *несмотря на*. Реже встречаются союз *несмотря на то что*, а также предлог *невзирая на*. При переводе трудно сохранить исходную структуру и лексический материал, поэтому переводчики зачастую вынуждены прибегать к различным способам трансформации, чтобы точнее передать содержание исходного текста.

Литература

1. *Лаврова О. А.* Функционально-семантическое поле уступительности в современном русском литературном языке: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 1997.

2. *Латышев Л. К.* Технология перевода. – Москва, 2000.

3. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) [Электронный ресурс]. – Москва, 1990. – Режим доступа: http://www.classes.ru/grammar/43.Teoriya_perevoda_Lingvicticheskiye_aspekty/html/unnamed.html.

4. *Helbig G.*, *Buscha J.* Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. – Berlin und München, 2001.

М. В. БАРАВІК

ДМЫТРО ПАЎЛЫЧКА – ПЕРАКЛАДЧЫК ТВОРАЎ РЫГОРА БАРАДУЛІНА

Творчасць Д. Паўлычкі – адметная і самабытная старонка ва ўкраінскай літаратуры. Паэт і перакладчык, Паўлычка адкрыў і распрацаваў на нацыянальнай глебе шэраг паэтычных жанраў (напрыклад, жанр белага санета). І ў той жа час ён наблізіў да ўкраінскага чытача многія літаратуры свету, пераклаўшы на ўкраінскую мову творы буйнейшых паэтаў.

Як перакладчык, Паўлычка не мог абмінуць увагай беларускую літаратуру. Так, ён пісаў: «Мне блізкая і дарагая беларуская культура. <…> На ўкраінскую мову я перакладаў вершы Я. Купалы, М. Багдановіча, А. Куляшова, М. Танка, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, Я. Сіпакова. Таму ведаю троху паэзію, у якой беларускі чытач знаходзіць і ўвасабленне свайго ідэалу, і музыку сваёй мовы, і голас грамадзянскага сумлення» [6, с. 268]. Акрамя чыста літаратурных кантактаў, Паўлычка мае добрыя сяброўскія стасункі з Н. Гілевічам, Г. Бураўкіным, Р. Барадуліным, В. Рагойшам, а раней сябраваў таксама і з В. Быкавым. У лісце да В. Рагойшы Паўлычка пісаў: «Прашу перадаць мае вітанні Быкаву, Гілевічу, Бураўкіну і Барадуліну. Пры першай жа нагодзе прыеду да Вас, мае дарагія!» [5, с. 133].

Асаблівасці падыходу Д. Паўлычкі да перакладу выразна выяўляюцца пры знаёмстве з перакладамі вершаў са зборніка Р. Барадуліна «Свята пчалы». Гэты зборнік быў выдадзены ў Мінску ў 1975 годзе, а праз 3 гады з'явіўся ў перакладзе на ўкраінскую мову ў Кіеве. Пяру ўкраінскага творцы ў гэтым выданні належыць 12 перакладаў.

Пры першасным супастаўленні перакладаў з арыгіналамі адразу заўважаецца парушэнне аўтарскага афармлення некаторых вершаў: замест барадулінскай «лесвіцы» ў перакладзе творы падаюцца астрафічна. Больш за тое, у вершы «Треба дома бувати частіш» не хапае перадапошняй страфы. Хутчэй за ўсё, такая недарэчнасць узнікла ў выніку «працы» рэдактараў або выдаўцоў. Аднак падобная «ашчаднасць» ідзе не на карысць творам, бо ў мастацкім тэксце «ўсе элементы формы і зместу ўзаемазвязаны і ўзаемаабумоўлены» [4, с. 344], і любое парушэнне аўтарскага напісання пазбаўляе верш кампазіцыйнай цэласнасці.

Тое ж назіраем у свабодным вершы «Коли б усі вітри Білорусі», дзе замест барадулінскага падзелу на 3 страфоіды, зноў сустракаемся з астрафічнасцю. Зразумела, такое адступленне нельга назваць апраўданым, больш за тое, яно недапушчальнае, таму што «страфоіды… валодаюць унутранай

сэнсавай цэльнасцю і завершанасцю, бо характар страфоіда… вызначаецца логікай разгортвання вобразна-паэтычнай думкі» [4, с. 381].

Падобныя адступленні заўважаны толькі ў 4-х вершах. У іншых выпадках перакладчык прытрымліваецца зададзенай аўтарам кампазіцыі і страфікі. Напрыклад, у вершы «Адам і Єва» цалкам зберагаецца запіс асобнымі радкамі паўрадкоўяў – частак вершарада, аддзеленых цэзурай. У гэтым жа творы перакладчыкам захоўваецца і кальцавая кампазіцыя.

У метрыка-рытмічнай сістэме таксама нярэдка сустракаюцца разыходжанні паміж арыгіналам і перакладам. Так, у пераважнай большасці вершаў пры поўным захаванні вершаванага памеру ў асобных радках адавочна розныя варыяцыі характару клаўзул:

…Пакуль нам язык пака́**зваў**	…Покіль язика не пока́**зував**
Агонь з вугалька гарачага	Вогонь із вуглинки гарячої
(жаночая)	(дактылічная)
І над галовамі нашымі	І над картузами нашими
Свістала чарга траску́**чая**	Свистіла черга тріску́**ча**
(дактылічная)	(жаночая)
Патроны у жар паклаўшы,	Патронів у жар наклавши,
На дроце цябе раскру́**чвалі**…	На дроті тебе розкру́**чували**…
(дактылічная)	(гіпердактылічная)

У вершы «Жаровня» знаходзім яшчэ адзін цікавы прыклад: калі ў Барадуліна клаўзацыя ў 5-й страфе жаночая – дактылічная – жаночая – дактылічная, то ў Паўлычкі бачым наступнае чаргаванне: дактылічная – дактылічная – жаночая – дактылічная:

А перад паўдзённай паро́**ю**,	(Ж)	І перед обідом за те́**рнами**,	(Д)
Як цені ідуць упры́**сядку**,	(Д)	Як тіні ідуть упри́**сяди**,	(Д)
Сарочыя гнёзды паро́**лі**	(Ж)	Ми гнізда сорочині де́**рли**	(Ж)
Ды яйкі пяклі ў пры́**саку**.	(Д)	І яйця пекли у при́**саку**.	(Д)

Дадзеная акалічнасць пацвярджае думку, выказаную многімі тэарэтыкамі мастацкага перакладу пра складанасць перакладу з блізкароднасных моў. У прыватнасці, І. Чарота адзначае, што «з-за адрознасці словаўтваральных мадэляў і сінтаксічных канструкцый эквілінеарнасць і эквіметрыя немагчымы» [8, с. 31]. Таму адыход Д. Паўлычкі ад арыгіналу цалкам апраўданы, нягледзячы на тое, што пры гэтым у перакладзе змяняецца рытмічны малюнак.

Таксама звяртае на сябе ўвагу наступны цікавы факт: «Цимбали» ў арыгінале напісаны вольным вершам, а ў перакладзе мы бачым чатырохстопны ямб. Варта прызнаць, што такі падыход ні ў якім разе не сапсаваў твор, а магчыма, нават і палепшыў: калі ў Р. Барадуліна праз адсутнасць трывалага рытму тэмп верша крыху запаволены і разважлівы, то ў Д. Паўлычкі ён загучаў больш дынамічна і звонка, сапраўды, як беларускія цымбалы.

Найбольш плённым для даследчыка мастацкага перакладу з'яўляецца ўзровень лексікі і тропікі. Менавіта тут выяўляюцца здольнасці перакладчыка па «перанясенні» твора з адной нацыянальнай літаратуры ў іншую. І. Чарота слушна сцвярджае, што «перакладны мастацкі твор, маючы своеасаблівае паходжанне, становіцца чыннікам той нацыянальнай літаратуры, што прыняла іншанацыянальны твор як „асвоены“» [8, с. 27]. І задача перакладчыка заключаецца не толькі ў тым, каб перадаць твор як мага бліжэй да арыгіналу, але яшчэ і адаптаваць яго да пэўнай культуралагічнай прасторы.

У дадзеным выпадку Д. Паўлычка імкнецца перадаць і моўныя асаблівасці, і «дух» арыгіналаў, для чаго карыстаецца рознымі прыёмамі. Адсюль – розныя адступленні ад арыгіналу і пераасэнсаванні. Так, у вершы «Треба дома бувати частіш» узнёслы, пафасны выраз арыгінала *І адкуль на стале тваім // Бохан свежага хлеба пахучы* перакладчык перадаў прызямлена, проста: *І звідкіль на твоїм столі // Появляється хліб щоденно*. А вось у вершы «Адам і Єва» замест нейтральнай фразы *На момант сэрца ён асіліць, // І здасца, што няма трывог* чытаем узрушанае, эмацыянальна афарбаванае *Здається, що нема на світі // Кровопролитної біди*. У іншым выпадку на месцы барадулінскага ўвасаблення *Вецер, захлынуўшыся, адстане* знаходзім больш вобразнае паўлычкаўскае параўнанне *Вітер доганятиме, та все ж, // Наче дід, захекавшись, відстане*.

У асобных выпадках у Паўлычкі знікае часава-прасторавая канкрэтыка, якая прысутнічае ў творах Барадуліна. Так, напрыклад, у вершы «Адам і Єва» адлюстраваны лёс беларускіх перасяленцаў у тайгу ў часы Расійскай імперыі. Дакладнасць хранатопу дасягаецца Барадуліным за кошт такіх вобразаў, як *Віцебская губернія*, *дождж*, *мароз сіберны*, *ільмак* (таежны грыб), якія перакладзены адпаведна як *вітебський край*, *далечінь безкрая*, *дерева* і з'яўляюцца менш змястоўнымі. У словазлучэнні *холодні димарі* (у арыгінале *астылыя каміны*) таксама страчана пэўнае адценне семантыкі, бо астылыя тут азначае '*пакінутыя людзьмі*, *забытыя*', а вось эпітэт *халодныя* такой сэнсавай нагрузкі, на нашу думку, не нясе.

Сярод іншых адхіленняў можна вылучыць наступныя: ужыванне антанімічных у адносінах да арыгіналу выразаў: *ідзі*, *як на касцёр – іди і в щастя вір*, *палаеш зарою – палаєш*, *мов зірка* з відавочнай апазіцыяй «зара – зорка/раніца – ноч»; у вершы «Жаровня» беларуская *паддзёўка* пры перакладзе стала ўкраінскай *свитиною*; страта этымалагізму *асіны сінія*. Разам з тым, варта адзначыць, што Паўлычка не цураецца выкарыстання дыялектызмаў (напрыклад, *бульба*, *приморськії*).

Падагульняючы вышэйсказанае, неабходна яшчэ раз спыніцца на думцы, што перакладаць з блізкароднасных моў «не толькі не лягчэй, чым з моў далёкіх, а ў пэўным сэнсе нават цяжэй» [5, с. 134]. Пры тым, што перакладчык у значнай ступені здолеў захаваць «дух», эмацыянальнасць

і змястоўнасць твораў Р. Барадуліна, усё ж некаторыя важныя элементы былі ўпушчаны. Аднак нельга катэгарычна заяўляць, што Паўлычка не справіўся з пастаўленай задачай, бо працу перакладчыка трэба разглядаць не толькі з пункту гледжання перастварэння з адной мовы на другую, а яшчэ і з пазіцыі літаратурнай творчасці. Узнаўляючы сродкамі роднай мовы першапачатковы тэкст, перакладчык усё адно прыўносіць нешта ад сябе, падае ўласнае бачанне твора. Д. Паўлычка недзе захоўвае барадулінскую вобразнасць, недзе ад яе адступае, недзе ідзе ўслед за паэтыкай аўтара, недзе перайначвае яе на свой лад. Але ў любым выпадку яго пераклады гучаць досыць арганічна і натуральна, а значыць, тыя прыёмы, якімі скарыстаўся перакладчык падчас працы над мастацкім творам, аказаліся эфектыўнымі. А гэта, у сваю чаргу, сведчыць пра майстэрства і прафесіяналізм Д. Паўлычкі, характарызуе яго як дасведчанага і таленавітага перакладчыка.

Літаратура

1. *Барадулін Р.* Свято бджоли: вірші та поеми. – Київ, 1978.
2. *Барадулін Р.* Свята пчалы: старонкі з кніг. – Мінск, 1975.
3. *Караткевіч У.* Шчыравала ў бары пчала… // Полымя. – 1977. – № 1. – С. 23—24.
4. *Рагойша В.* Паэтычны слоўнік. – Мінск, 2004.
5. *Рагойша В.* Украінскі паўпрэд беларускага песняра // В. Рагойша. Мой Трыглаў: кніга пра Янку Купалу, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча. – Мінск, 2012. – С. 130—140.
6. *Павличко Д.* Голоси мого життя: статті, виступи, інтерв’ю, документи. – Київ, 2013.
7. *Павличко Д.* Покаянні псалми: поезії та поеми. – Київ, 2009.
8. *Чарота І. А.* Тэорыя і практыка мастацкага перакладу. – Мінск, 2011.

М. П. ВАРАБЕЙ

АДЛЮСТРАВАННЕ АБРАДУ ДЗЯДЫ Ў ПАЭМЕ А. МІЦКЕВІЧА «ДЗЯДЫ»

Другая частка паэмы «Дзяды» Адама Міцкевіча прысвечана аднайменнаму старажытнаму абраду памінання продкаў. Трэба адзначыць, што аўтарская інтэрпрэтацыя абраду не цалкам рэканструюе святочнае дзеянне, а паказвае перапрацоўку фальклорнага матэрыялу, які быў вядомы пісьменніку. Вельмі важна, што А. Міцкевіч з'яўляецца выбітным прадстаўніком літаратуры эпохі рамантызму, і менавіта гэта змушае быць надзвычай асцярожнымі, уважліва супастаўляць дэталі аўтарскага тэксту і апісання старажытнага свята. А. Міцкевіч паказвае прыгажосць, таемнасць і містычнасць старажытнага памінальнага абраду, знаходзіць у ім надзвычайную паэтычнасць, моцна пераплятае яе з філасофскімі поглядамі і своеасаблівай жыццёвай пазіцыяй і верай у добрае, якая, дарэчы, моцна адрознівалася ад сучаснай паэту хрысціянскай маралі.

Час правядзення абраду Дзяды вар'іруецца ў залежнасці ад мясцовасці. Яны святкуюцца некалькі разоў на год, часцей вясной і ўвосень. Вясновыя – перад Масленіцай, Сёмухай, на Вялікдзень, Радаўніцу, а зімовыя – Змітраўскія Дзяды (Асяніны) – у суботу перад Змітравым днём (26 кастрычніка паводле старога стылю) [2, с. 213—214]. Як вядома, увогуле днём памінання продкаў лічыцца чацвер. Напрыклад, адзін з самых важных святаў з кола Дзядоў лічыцца чацвер напярэдадні Вялікадня, паводле старажытных крыніц – Вялікдзень мёртвых, Наўскі Вялікдзень (навы – душы памерлых) [1, с. 71—72]. Пытанне пра тое, які з абрадаў памінальнага характару апісаў А. Міцкевіч, застаецца спрэчным у коле даследчыкаў. Хаця аўтар прыводзіць у частцы «Upior» («Здань») выраз, які павінен скіраваць нас да разгляду асенняга абраду:

Ci, którzy bliżej cmentarza mieszkali,
Wiedzą, iż upior ten co rok się budzi,
Na dzień zaduszny mogiłę odwali
I dąży pomiędzy ludzi.

[4, с. 8]

Дзень задушны – дзень памінання продкаў (цяпер – 2 лістапада). Магчыма, далей II частка паэмы апісвае менавіта яго. Канкрэтныя прыкметы гэтага дня мы бачым у прадмове: «Нашы Дзяды маюць тую асаблівасьць, што паганскія абрады памяшаныя з усьведамленьнямі хрысьціянскай рэлігіі і, галоўным чынам, з Задушкамі – днём памінаньня памерлых, які амаль супадае

па часе зь Дзядамі. Паспаліцтва верыць, быццам пачастункамі, напоямі і сьпевамі прыносіць палёгку душам, што томяцца ў чысцы» [4, с. 16].

Сярод міцкевічазнаўцаў гэта праблема вырашаецца неадназначна. Напрыклад, С. Пігань сцвярджае: «Не можа падвяргацца сумненню тое, што Радаўніца – гэта абрад, які Міцкевіч бачыў у маладосці і які ўзяў за зыходную базу для сваёй паэмы. Але яна ў тыя часы адзначалася калектыўна, на могілках. Толькі ў ёй удзельнічаў ксёндз» [1, с. 75]. С. Быліна мяркуе, што апісаны ў А. Міцкевіча абрад трэба звязваць з асеннімі святкаваннямі, якія былі ўведзеныя з прыняццем хрысціянства дзеля выцяснення язычніцкіх звычаяў. Этнограф В. Ліцвінка таксама прымяркоўвае міцкевічаўскае дзеянне менавіта да Змітраўскіх Дзядоў [3, с. 153].

Відавочна, А. Міцкевіч хацеў паказаць у творы менавіта сам рытуал Дзядоў, перадаць атмасферу абраду, паказаць яго сінкрэтызм. Наўрад ці А. Міцкевіч моцна заглыбляўся ў гістарычныя карані свята, хутчэй за ўсё, ён спрабаваў вызначыць для сябе месца і ролю персанажаў дзеяння. Так, напрыклад, далей у прадмове да апісання абраду аўтар зазначае:

> Пабожная сьвятая мэта, самотнае месца, начны час, фантастычныя абрады калісьці моцна хвалявалі маё ўяўленьне; я ўслухоўваўся ў казкі, апавяданьніі песьні пра нябожчыкаў, што вяртаюцца з просьбамі ці перасьцярогамі; і ва ўсіх гэтых пачварных змысьленьнях можна было ўлавіць пэўныя маральныя ідэі, пэўныя павучаньні, вобразна выказаныя народам.
>
> <...>
>
> Паэма «Дзяды» прадстаўляе вобразы менавіта ў падобным духу, абрадавыя сьпевы, замовы і закляцьці вялікай часткаю пададзеныя дакладна, а недзе і даслоўна ўзятыя з народнай паэзіі [4, с. 17, 19].

А. Міцкевіч не мае на мэце паказаць аўтэнтычны абрад, а прапускае яго праз сваю свядомасць, адкрывае таямніцу душ памерлых. Выразна бачна, што духі, якія сабраліся на Дзяды, паміж сабой не звязаныя кроўна, іх лёсы розныя, прычыны хістанняў паміж зямлёй і небам – таксама.

Дзяды па вызначэнні – дзень памінання, ушанавання памяці родных, калі жывыя сустракаюцца з душамі памерлых, узгадваюць пра іх добрым словам, дзякуюць за тое, што маюць ад прашчураў, за іхняе апякунства [3, с. 153—154]. Звычайна на свята збіраюцца блізкія людзі, падрыхтоўка да своеасаблівага спаткання праходзіць вельмі старанна: гатуюцца рытуальныя стравы, якія пасля ўрачыстай вячэры пакідаюць на стале, каб дзядыдухі маглі падсілкавацца, а для тых, хто змерз, распальвалася вогнішча на вуліцы. Паводле меркавання Б. Рыбакова, для злых душ, пачвараў, нячысцікаў распальвалася лазня, як месца з дрэннай энергетыкай [1, с. 75], а В. Ліцвінка трактуе падрыхтоўку лазні менавіта ў якасці месца ачышчальнага [3, с. 153—154].

У А. Міцкевіча апісаны момант запрашэння да святкавання Дзядоў:

У сьвяты храм грамадою
Пасьпяшайце на Дзяды!
Для палёгкі, для ратунку
Маем стравы і напоі,
Пацеры і падарункі.
[4, с. 23]

У М. Дзмітрыева прыведзена наступнае запісанае ім запрашэнне:

Святыя дзяды, завём вас,
Хадзіце да нас!
Ёсць тут усё, што Бог даў,
Што для вас ахвяраваў,
Чым толькі хата
Багата.
Святыя дзяды! Просім вас,
Хадзіце, ляціце да нас!
[2, с. 215]

Як бачым, матывы пераклікаюцца. Трэба заўважыць, што А. Міцкевіч выносіць святкаванне за межы дома, сям'і, тым самым робячы свята грамадскім. У гэтым ёсць рацыянальнае зерне. Сэнс народнага абраду – падзяка родным, ушанаванне продкаў. Сэнс апісанага ў рамантычным творы А. Міцкевіча – выяўленне прычын вяртання душ на зямлю. Відаць, аўтара на той час хвалявалі пытанні маралі і граху. Таму пісьменнік уводзіць некалькі яскравых постацяў, на прыкладах якіх і раскрываецца сутнасць дабрыні і злачынства. Сярод гэтых постацяў двое малых дзяцей, што не ведалі ў жыцці горычы; жорсткі пан, які мучыў прыгонных голадам; дзяўчына Зося, якая не адказвала на пачуцці хлопцаў (хутчэй за ўсё, гэта грэх з пункту гледжання А. Міцкевіча, звязаны з ідэалам рамантычнага кахання), губіла іхнія душы; тут жа і прывід невядомай здані.

Пісьменнік пераплятае старажытны абрад, які бярэ свой пачатак у язычніцтве, з хрысціянскім. Скрозь у тэксце II часткі паэмы прасочваюцца матывы раю (неба) і чыстца:

Я скажу табе з ахвотай,
Будзеш ты яшчэ самотна
Два гады лятаць, а потым,
Станеш каля райскага парога.
Раз малітва не прыгодна
Дык ляці сабе ты з Богам.
[4, с. 57]

Аўтар скарыстоўвае звароткі да Святой Тройцы з мэтай ачышчэння душ, іх супакаення ці выгнання з зямной прасторы:

Хто ня будзе просьбы слухаць
У ймя Айца, Сына, Духа
Накладаем Божы крыж.
Непатрэбны хлеб, напоі? –
Нас пакінь тады ў спакоі,
А кыш, а кыш!
[4, с. 31]

Напрыканцы сустрэчы з дзядамі адбываецца развітанне, апісанае ў М. Дзмітрыева наступным чынам:

Святыя дзяды! Вы сюды прыляцелі,
Пілі і елі.
Ляціце ж цяпер да сябе!
Скажыце, чаго яшчо вам трэба,
А лепей ляціце да неба,
Акыш, акыш, акыш!
[2, с. 215]

Як бачым, па форме ў А. Міцкевіча святкаванне абраду Дзядоў апісана вельмі блізка да фальклорнага. Аднак, відавочна, аўтар уклаў у яго зусім іншы маральны сэнс, пэўнае павучанне. У «Дзядах» адлюстравана сутнасць злачынстваў пры жыцці: як відавочных злачынстваў (панскае катаванне прыгонных), так і тых, якія, здавалася б, не нясуць нічога адмоўнага (што дрэннага ў годнасці дзяўчыны, захаванні чысціні, што заганнага ў бесклапотнасці, летуценнасці малых дзяцей?). Таму II частка паэмы з'яўляецца адлюстраваннем уласнага спецыфічна міцкевічавага погляду на свята Дзяды.

Літаратура

1. *Быліна С.* «Дзяды» Адама Міцкевіча і балта-славянскія вераванні // Адам Міцкевіч і сусветная культура: у 5 кн. – Мінск, 1998. – Кн. 4. – С. 71—78.

2. *Дмитриев М. А.* Собрание песен, сказок, обрядов, обычаев крестьян северо-западного края. – Вильно, 1869.

3. *Ліцвінка В. А.* Святы і абрады беларусаў. – Мінск, 1998.

4. *Міцкевіч А.* Дзяды: у 2-х т. – Мінск, 1999. – Т. I.

Е. С. Веремейчик

Лексико-семантические трансформации в прозе (на материале перевода романа А. Моравиа «Чочара»)

50-х годы XX века ознаменовались началом становления и развития теории перевода. Вклад в этот сложный лингвистический процесс был внесен такими русскими теоретиками, как Я. И. Рецкер, А. В. Федоров, Л. С. Бархударов, А. Д. Швейцер и др. Каждый из них по разным признакам и критериям выделял правила и особенности передачи лексико-семантического содержания текста с языка оригинала (ИТ) на язык перевода (ПТ), развивая и совершенствуя тем теорию перевода, которая, впрочем, и по сей день остается в нестабильном, динамичном состоянии.

Смыслоразличительная функция языка и его грамматическая структура слабо связаны между собой, потому, с целью разрешения вопроса понимания текста исходного материала, необходимо интерпретировать текст оригинала, то есть перевести его, используя, тем не менее, основные переводческие трансформации. Они представляют собой «изменение формальных или семантических компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи».

Определение переводческим трансформациям наиболее точно дал Л. С. Бархударов. По его мнению, «переводческие трансформации – это межъязыковые преобразования, перестройка элементов исходного текста, операции перевыражения смысла или перефразирование с целью достижения переводческого эквивалента» [1, с. 6].

В конечном итоге можно сказать, что все теоретики при классификации трансформаций делали акцент на общих правилах и приемах перевода. Эти классификации носят условный характер и указывают не на закономерности, а лишь на соответствия, характерные для перевода [3, с. 135]. Закономерности нужно относить к языковой структуре, в то время как соответствия полагаются на речевое явление и, следовательно, определяются контекстом. Это помогает избежать лингвистической ловушки.

Обратимся к анализу перевода романа Альберто Моравиа «Чочара», выполненному на русский язык Г. Богемским. На основании данного анализа и была составлена классификация трансформаций, характерных для итальянской прозы.

Mi piaceva pure discutere, soppesare la roba, lasciarla lì e poi ritornare a discutere ancora e alla fine non prendere nulla. – Я была не прочь и потор-

говаться – ***взвесишь***, ***бывало***, ***на руке продукты***, ***положишь их обратно***, ***отойдешь***, ***потом вернешься***, ***опять поторгуешься и в конце концов уйдешь***, ***ничего не купив***. Простое предложение оригинала перевели сложным, преобразив ряд однородных инфинитивов. Здесь наблюдается грамматическая замена.

A chi *tocca lo spago e* ***a chi*** *la ciocia*. – ***Одному*** *отдает веревку*, ***другому*** – *чочи*. На русский язык выделенная конструкция могла быть переведена аналогично, но переводчик решил употребить синонимическую замену, т. е. смысловое соответствие языку оригинала.

Mi piaceva *pure discutere*. – ***Я была не прочь*** *и поторговаться*. Переводчик воспользовался приемом антонимического преобразования, т. е. «переводом посредством замены данного понятия его противоположностью» [2, с. 63—75].

Mio padre e mia madre *erano contadini*, *si sa*, *però mi avevano fatto un corredo come ad una signora*. – ***Мои родители*** *были крестьяне*, *но приданое мне дали*, *как настоящей синьоре*. В данном случае очевидно применение приема генерализации.

La camera da letto *era tutta nuova*, *col letto matrimoniale di metallo dipinto che imitava il legno e le testiere ornate di mazzolini e ghirlande*. – ***Мебель в спальне*** *была вся новая*: *железная двуспальная кровать*, *выкрашенная под дерево*, *с цветочками и гирляндами на спинках*. При переводе используется более узкое понятие, в соответствии с контекстом.

E ***io guardavo le stanze*** *e vedendole così ordinate pulite e lucide*, *con tutta la roba al suo posto*, ***mi veniva non so che gioia nel cuore***. – ***Любо-дорого смотреть было*** – *чистота*, *блеск и порядок*. Здесь наблюдается метафорическая замена целого фрагмента текста оригинала на язык перевода – процесс переноса (логическое развитие понятий).

La sapete ***la canzone***. – *Знаете*, *как* ***в песне поется***. В данном случае слово заменяется словосочетанием.

Perché era mio marito e anche perché mi portava a Roma ed ero contenta ***di andarci***. – *Во-первых*, *он был мне мужем*, *а во-вторых*, *увез меня в Рим*, ***чему*** *я очень радовалась*. Во избежание повтора и с целью сокращения плана выражения переводчик воспользовался сложноподчиненной конструкцией.

Strofinavo (‘натирать’), *spazzolavo*, *lucidavo*, *spolveravo*, *pulivo ogni angolo*, *ogni oggetto*. – *Подметала*, *смахивала пыль*, *протирала и чистила каждый уголок*, *каждую вещичку*. В данном примере мы видим опущение семантического компонента – глагола, т. к. на русский язык он переводится уже присутствующим в переводе синонимом.

Ah, i bei tempi di quando andai sposa e lasciai il mio paese per venire a Roma. – Хорошие то были времена, когда я вышла замуж и переехала из своей родной деревни в Рим. Здесь наблюдается процесс, обратный опущению, – добавление.

Avevo ***la bocca*** *rossa come il corallo. –* ***Губы*** *у меня были красные, как кораллы.* Происходит замена семантических категорий, поскольку по-русски не говорят: «**Рот** был красный».

Dopo le pulizie la casa era proprio uno specchio e ***dalle finestre che ci avevano le tendine bianche*** *veniva una luce tranquilla e dolce. – Когда я кончала уборку, вся квартира блестела, как зеркало,* ***сквозь белоснежные занавески на окнах*** *проникал спокойный и нежный свет.* Происходит перестановка семантических компонентов.

Campo di Fiori *–* ***Кампо ди Фиори****;* ***Roma*** *–* ***Рим****.* Эквиваленты – равнозначные соответствия [5, с. 9].

Quando ***la ciociara*** *si marita a chi tocca lo spago e a chi* ***la ciocia****. – Когда* ***чочара*** *выходит замуж, одному отдает веревку, другому –* ***чочи****.* Языковые реалии.

Согласно Я. И. Рецкеру, «*грамматические трансформации* заключаются в преобразовании структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами ПЯ. <…> Кроме замен членов предложения, могут заменяться и части речи. <…> В практике перевода грамматические трансформации обычно сочетаются с лексическими» [5, с. 86]. Данные утверждения, в свою очередь, позволяют нам заключить, что грамматические замены в сочетании с лексическими выполняют смыслоразличительную функцию, а значит, их можно отнести к лексико-семантическим трансформациям.

Таким образом, на материале перевода романа А. Моравиа «Чочара» можно выделить следующие виды трансформаций: грамматические замены; синонимические замены; антонимические преобразования; генерализация (семантические процессы расширения); конкретизация (семантические процессы сужения при переводе); процесс переноса (логическое развитие понятий); перераспределение семантических компонентов (замена слова словосочетанием или словосочетания словом); сокращение или повтор семантических компонентов; опущение семантических компонентов; добавление семантических компонентов; замена семантических категорий; перестановка; эквиваленты; языковые реалии. Выбор тех или иных трансформаций варьируется от одного текста к другому, поскольку зависит от индивидуальной манеры переводчика, но всегда является важным элементом переводческого инструментария.

Литература

1. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – Москва, 1975.

2. *Гак В. Г.* Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод. – Москва, 1988. – С. 63—75.

3. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). – Москва, 1990.

4. *Моравиа А.* Чочара. – Москва, 1987.

5. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика [Электронный ресурс]. – Москва, 2007. – Режим доступа: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/retsker-theory-and-pract-tr.shtml.

6. *Moravia A.* La ciociara. – Milano, 1995.

Ю. Д. Голяк

ДИСТРИБУТИВНО-ЧАСТОТНЫЙ МЕТОД В АВТОМАТИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКЕ ТЕКСТА И ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ ДЛЯ РЕШЕНИЯ ПРИКЛАДНЫХ ЗАДАЧ (НА МАТЕРИАЛЕ СЕРБСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Одной из самых распространенных задач компьютерной лингвистики сегодня становится автоматическая классификация текстов по заданным категориям. И самым точным и гибким инструментом здесь по праву считаются лингвостатистические методы. В данной работе мы попытаемся рассмотреть метод, опирающийся на взаимное окружение элементов текста и их статистические характеристики, а также некоторые реализации этого метода для решения прикладных задач.

Текст воспринимается компьютером как последовательность определенных элементов. Насколько крупные элементы текста будут рассматриваться (от абзаца к предложению, сочетанию слов, слову и отдельному символу), решается отдельно в каждом конкретном случае для определенной поставленной цели. При этом основное внимание уделяется не только определению количественных характеристик элементов (частотности), но и учету взаимной дистрибуции элементов текста, поскольку в этом случае элементы искомого сочетания создают взаимный позиционный контекст друг для друга. На тестовой базе текстов, собранных нами для каждого конкретного приложения и размеченных или разнесенных по необходимым категориям вручную или же автоматически (там, где это было возможно), высчитываются частоты для каждого из элементов текста. Далее проводится работа по отсеиванию непоказательных результатов. Затем, где необходимо, по определенным математическим правилам высчитывается «удельный вес» наиболее частотных элементов текста для каждой категории. Таким образом для каждой категории создается специфический словарь маркеров, наиболее показательных элементов, которые с той или иной вероятностью позволяют отнести текст к этому классу. Вероятность находится в прямой зависимости от показателя «удельного веса», присвоенного каждому элементу. После проведения «обучения» программы на тестовой размеченной базе текстов, ей предлагаются непроанализированные тексты. Для каждого из них ведется суммарный подсчет вероятностей вхождения каждого элемента в текст каждого класса из заданных. Наиболее вероятным считается тот класс, для которого сумма вероятностей всех элементов анализируемого текста окажется наибольшей. Для определения показа-

тельных по частоте элементов текста необходим общий частотный словарь языка, на котором записан анализируемый текст. Нами была предпринята попытка создания специфических частотных словарей сербского и русского языков, сформированных так, как того требует задача классификации.

Для этого была проведена следующая работа. В качестве текстовой базы для русского языка был взят архив текстов сайта «Библиотека Мошкова» [4], а базой для сербского языка послужил сайт «Антологија српске књижевности» [3]. Далее на языке программирования Java была написана программа, анализирующая каждый текст и генерирующая по нему следующие данные: 1) приведенные к начальной форме слова́ с подсчитанным количеством вхождений в этот текст и частотой для него, с учетом знаков препинания и без такового, а также аналогичные подсчеты для словоформ; 2) сочетания слов с количеством позиций от 2 до 5 (называемых n-граммами, где n – количество позиций в этом сочетании), где каждое слово приведено к начальной форме, и без приведения к таковой, с подсчитанным количеством вхождений в этот текст и частотой для него, с учетом знаков препинания; 3) отдельно слова, которых не оказалось в исходном словаре, с подсчитанным количеством вхождений в этот текст и частотой для него – таким образом мы получаем статистику по неологизмам, иностранным словам и словам, записанным с ошибками; 4) файл, полностью повторяющий структуру исходного текста, но содержащий после каждого слова в фигурных скобках морфологические данные об этом слове в закодированном виде. Полученные данные мы использовали для решения задач, описанных ниже.

Эмоциональный анализ текста (англ. sentiment analysis) – это вид текстового анализа, предназначенный для выявления в текстах эмоциональной окраски и оценки автора по отношению к объектам, речь о которых идет в тексте. Мы приняли за основу принцип бинарного разделения текстов на категории *positive* (положительная окраска) и *negative* (отрицательная окраска). Алгоритмов эмоционального анализа существует довольно много, в нашем же случае был использован так называемый метод опорных векторов. Этот метод отличается высокой ступенью физической абстракции: здесь сочетания элементов текста, показательные для отнесения текста к тому или иному классу, рассматриваются как объекты в p-мерном пространстве, где p в нашем случае – количество классифицируемых текстов. Эти объекты характеризуются направленностью, то есть с физической точки зрения могут рассматриваться как векторы. Цель такого алгоритма – найти условную плоскость, разделяющую это пространство на два подпространства (в случае бинарного разделения) так, чтобы объекты-векторы оказались максимально удалены от разделяющей линии этой условной плоскости каждый со своей стороны. Таким образом, тексты, для

которых характерны эти сочетания элементов (объекты-векторы), оказываются по разные стороны от разделяющей линии этой условной плоскости, то есть происходит классификация. Для обучения программы в качестве опорной базы текстов были взяты 10 000 размеченных по двум заданным категориям сообщений из социальной сети Twitter на сербском и русском языках. Далее при работе с ними был применен так называемый метод кросс-валидации. Суть этого метода заключается в следующем: размеченная база делится условно на десять частей; с некоторых пяти частей разметка снимается, и эти пять частей становятся тестовой базой, а другие пять частей – обучающей эталонной базой. После обучения на эталонной базе запускается классификация на тестовой, и результаты сравниваются с тем, как тестовая часть была изначально размечена. Затем тестовая и эталонная базы комбинируются из некоторых других пяти частей общей базы, и весь цикл повторяется несколько раз – столько, сколько комбинаторно возможно из десяти исходных сегментов, то есть 252 раза. Таким образом точность программы была доведена до 96,8 %.

Задача тематической классификации текстов сходна с задачей эмоционального анализа по сути, но принципиально различается по количеству заданных для классификации категорий. Реализация дистрибутивно-частотного метода здесь почти не отличается от предыдущего случая: для отнесения текста к тому или иному классу высчитываются вероятности вхождения отдельных частей текста (отдельных слов или их сочетаний, и тогда элементы, формирующие эти сочетания, являются взаимной дистрибуцией друг для друга). Однако, принимая во внимание тот факт, что классов при такой классификации может быть задано неограниченное количество, метод опорных векторов может привести к значительному усложнению вычислений. Поэтому для решения этой задачи лучше всего подошел метод максимальной энтропии, в котором вероятность отнесения текста к одному из заданных классов описывается в общем виде следующей формулой (1):

$$\mathrm{P}\,(c|d,\Lambda) \stackrel{\mathrm{def}}{=} \mathrm{P}(c|d,\Lambda) \stackrel{\mathrm{def}}{=} \frac{\exp\sum_i \Lambda_i f_i(\mathrm{c},\mathrm{d})}{\sum_{c'\in C}\exp\sum_i \Lambda_i f_i(c',\mathrm{d})}, (1)$$

где Λ_{i} – вес каждого i-того слова, а f_i рассчитывается для каждого i-того слова по формуле (2):

$$f_i(w_i|\mathrm{c}) = \frac{f(w_i,\mathrm{c}) + 1}{f(\mathrm{c})+|V|}, (2)$$

где w – слово, c – класс, $f(w, c)$ – количество вхождений слова в тексты этого класса, $f(c)$ – количество слов в этом классе, $|V|$ – размер словаря, на который опирается алгоритм.

Для тестовой классификации были заданы 26 тематических категорий (Авто, Бизнес, Дизайн, Здоровье, Игры, Интернет, История, Кино и ТВ,

Книги, Компьютеры, Космос, Красота, Мода, Музыка, Наука, Обучение, Отдых, Отношения, Политика, Природа, Путешествия, Спорт, Религии, Экономика, Техника, Электроника), по которым вручную были разнесены 6000 текстов на сербском и русском языках. В эту базу вошли тексты художественного стиля и новостные статьи. Точность работы программы составляет 89 %, что, безусловно, говорит о необходимости ее совершенствования, однако для решения некоторых задач она уже вполне пригодна. В частности, один из русскоязычных новостных сайтов приобрел эту систему для автоматической рубрикации статей и успешно использует ее в данный момент.

Кроме того, дистрибутивно-частотный метод может быть использован при автоматическом определении языка. Одним из вариантов такого определения является поиск в нем самых характерных, частотных сочетаний символов, позволяющих отнести текст к тому или иному языку. Символы в таких сочетаниях можно рассматривать как взаимную дистрибуцию по отношению друг к другу, а их частотность является показателем для определения языка. Безусловно, такой метод подразумевает наличие опорного списка фреквентных символьных сочетаний с их частотами для каждого поддерживаемого программой языка. В нашем случае это 9 языков (африкаанс, немецкий, английский, сербский, французский, итальянский, польский, белорусский, русский), среди которых один – сербский – регулярно встречается и в кириллическом варианте, и на латинице. На основании базы текстов на каждом языке были созданы списки самых частых сочетаний символов от 2 до 5 позиций включительно. Точность работы такого алгоритма составляет 99,3 %.

Литература

1. *Андреев Н. Д.* Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. – Ленинград, 1967.

2. Антологија српске књижевности [Электронный ресурс]. – Београд, 2004. – Режим доступа: http://www.ask.rs/. – Дата доступа: 18.04.2013.

3. Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. – Москва, 1994. – Режим доступа: http://www.lib.ru/. – Дата доступа: 18.04.2013.

4. *Плотников Б. А.* Дистрибутивно-статистический анализ лексических значений. – Минск, 1979.

5. *Jurafsky D.*, *Martin J. H.* Speech and language processing: an introduction to natural language processing, computational linguistics and speech recognition. – Stanford, 2009.

М. В. Золотарь

Сходные фразеологизмы синоптических Евангелий: узуальный и переводческий аспекты

Как известно, синоптическими традиционно называют три Евангелия из четырех – от Матфея, Марка и Луки. При их чтении невозможно не заметить, что довольно большая часть текста повторяется в них слово в слово или с небольшими изменениями. В данной работе мы рассмотрели некоторые фразеологизмы, берущие начало из общего материала синоптических Евангелий, но особенное внимание уделили выражениям и отрывкам, имеющим варианты в греческом тексте. Мы попробовали проследить тенденцию заимствований фразеологизмов русским языком, а также способы, которыми передают данные словосочетания и предложения переводчики Евангелий. Для сравнительного анализа взяты три перевода – Синодальный, В. Н. Кузнецовой и С. С. Аверинцева – как наиболее популярные и авторитетные на сегодняшний день.

Фразеологизм ***имя же им легион*** [6, с. 221] восходит к выражению λεγιὼν ὄνομά μοι (Мк. 5:9), которое в Синодальном переводе передается буквально как *легион имя мне*, у В. Н. Кузнецовой – *меня зовут легион*, а у С. С. Аверинцева *имя мне – легион*. В Евангелии от Луки 8:30 аналогичное же выражение звучит просто ὁ δὲ εἶπεν λεγιών (дословно *Он сказал*: *легион*). В Синодальном переводе мы и наблюдаем такой вариант, В. Н. Кузнецова передает его с небольшими вариациями: *Легион*, *– ответил тот*, Аверинцев: – *И тот сказал*: *«Легион»*. Несмотря на то, что современный русский фразеологизм несколько отличается от обоих оригинальных отрывков, можно предположить, что он восходит скорее к Евангелию от Марка, чем от Луки.

Интересно проследить, как выглядит в синоптических Евангелиях выражение, послужившее истоком фразеологизма ***несть пророка в отечестве своем*** [5, с. 19]. Греческий текст из Евангелий от Матфея (13:57) и от Марка (6:4) звучит одинаково: οὐκ ἔστι προφήτης ἄτιμος εἰ μὴ ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ, что переводится дословно как *Не бывает пророк без чести*, *разве только в отечестве своем* (Синодальный перевод). У С. С. Аверинцева не слишком внятная конструкция сохранена: *Нигде не презирают пророка*, *кроме как в его отечестве*, а В. Н. Кузнецова перестраивает предложение для лучшего понимания: *Всюду пророк в почете*, *– сказал им Иисус*, *– только не у себя на родине*, заменяя двойное отрицание утверждением. Соответствующий текст Евангелия от Луки (4:24) звучит так: οὐδεὶς προφήτης δεκτός ἐστιν ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ – в Синодальном переводе: *Ни-*

какой пророк не принимается в своем отечестве, у В. Н. Кузнецовой: *Нет пророка, которого признали бы на родине*, у С. С. Аверинцева: *Не бывает пророк принят на родине своей*. Современный русский фразеологизм представляет собой сильно сокращенную форму евангельского текста в церковнославянском варианте. Впрочем, вариант *нет пророка в своем отечестве* тоже распространен в русском языке. Трудно сказать, какое Евангелие было взято за основу, но можно предположить, что все-таки церковнославянское выражение *несть пророк без чести, токмо в отечестве своем* из Матфея и Марка, просто слова *без чести, токмо*, соответствующие греческому ἄτιμος εἰ μή, были механически выброшены из текста.

Фразеологизм ***да минует меня чаша сия*** восходит к евангельскому отрывку παρελθάτω ἀπ’ ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο (Мф. 26:39), который в Синодальном переводе звучит как *да минует Меня чаша сия*. С. С. Аверинцев оставляет дословный перевод, но заменяет устаревшее слово *сия* на современное: *Да минует Меня чаша эта*. У В. Н. Кузнецовой конструкция звучит по-другому: *Избавь Меня от этой чаши!* Интересно, что в тексте Евангелия от Марка (14:36) сказано буквально так: *Пронеси чашу эту мимо меня* (παρένεγκε τὸ ποτήριον τοῦτο ἀπ’ ἐμοῦ), что в Синодальном переводе передается как *пронеси чашу сию мимо Меня*, а В. Н. Кузнецова переводит эти слова точно так же, как соответствующий отрывок из Евангелия от Матфея: *Избавь Меня от этой чаши*.

Ряд фразеологизмов есть в двух синоптических Евангелиях – от Матфея и от Луки. Например, ***зарыть талант в землю*** восходит к притче о талантах (Мф. 25:14—30, Лк. 19:12—27). В греческом тексте нет выражения, точно совпадающего с русским фразеологизмом. В Евангелии от Матфея (25:18) сказано: ὤρυξεν γῆν καὶ ἔκρυψεν τὸ ἀργύριον – *закопал в землю и спрятал серебро*, в Синодальном переводе это звучит как *закопал его в землю и скрыл серебро*, у В. Н. Кузнецовой – *пошел и закопал деньги*, у С. С. Аверинцева *отошел и закопал деньги*. Но слово *талант* – τάλαντον – употребляется в греческом тексте. У Луки же вместо таланта названа *мина* – μνᾶ, и неверный слуга не закапывает ее в землю, а прячет в платок: ἰδοὺ ἡ μνᾶ σου ἣν εἶχον ἀποκειμένην ἐν σουδαρίῳ (Лк 19:20) – Синодальный перевод: *Вот твоя мина, которую я хранил, завернув в платок*, у В. Н. Кузнецовой: *Вот тебе твой золотой. Я хранил его, завернув в платок*, у С. С. Аверинцева: *Вот твоя мина! Я держал ее, завернув в платок*. Любопытно, что в первом случае, когда в греческом тексте употребляется слово, имеющее первое значение ‘серебро’ – ἀργύριον, В. Н. Кузнецова передает его общим словом *деньги*, во втором случае *мина* – μνᾶ не имеет основного значения ‘золотой’, но В. Н. Кузнецова решила употребить именно это слово. Русское выражение, бесспорно, восходит к Евангелию от Матфея, и именно слово *талант* стало нарицательным.

Таким образом, на основании этих примеров мы можем утверждать о главенствующем положении Евангелия от Матфея среди Синоптических Евангелий. Именно оно имело наибольший вес в церковной традиции, благодаря чему и было поставлено на 1-е место, в противоречии с хронологией, установленной современными текстологами. Можно предположить, что Евангелие от Матфея читалось и цитировалось в среднем чаще остальных, благодаря чему устойчивые выражения русского языка сформировались в основном на материале этого Евангелия.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. – Киев, 2004.

2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – Москва, 2008.

3. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Синодальный перевод. – Брюссель, 1989.

4. *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. Репринт 5-го издания 1899 г. – Москва, 1991.

5. Библейские аллегории. Крылатые слова Библии // Библиотека газеты «Знамя юности». – Минск, 1979.

6. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. – Москва, 1968.

7. The Greek New Testament. – Stutgart, 2004.

М. П. Кажарновіч

Сінтаксічныя архаізмы беларускай мовы нашаніўскага перыяду

Вывучэнне моўнага матэрыялу газеты «Наша Ніва» (1906—1915) дазваляе выявіць цэлы шэраг адметных у параўнанні з СБЛМ моўных адзінак і канструкцый, якія на сённяшні дзень можна кваліфікаваць як фанетычныя, марфалагічныя, лексіка-семантычныя або сінтаксічныя архаізмы. Архаізацыя моўнай адзінкі – складаны і працяглы працэс, які прадугледжвае некалькі стадый. Спачатку ў мове назіраецца ўжыванне двух раўнапраўных варыянтаў (стадыя варыятыўнасці), паступова пашыраецца сфера функцыянавання аднаго з варыянтаў і адначасова звужаецца функцыянальная сфера іншага (стадыя канкурэнцыі), які пераходзіць на перыферыйны ўзровень мовы, набываючы адзнаку ўстарэласці (стадыя выцяснення з актыўнага ўжытку). Працэс архаізацыі моўных канструкцый нашаніўскага перыяду цесна звязаны з выпрацоўкай моўнай нормы і станаўленнем СБЛМ.

Гаворачы пра архаізмы, мы звычайна маем на ўвазе лексіка-семантычныя адзінкі. Але ёсць усе падставы казаць і пра сінтаксічныя архаізмы. П. П. Шуба ў межах граматычных архаізмаў асобна вылучае архаічныя словазлучэнні і канструкцыі [5, с. 297—298]. «Сінтаксічныя архаізмы – гэта былыя актыўна ўжывальныя канструкцыі (мадэлі), што былі выцеснены з ужытку іншымі канструкцыямі (мадэлямі)» [1, с. 37].

У беларускай мове нашаніўскага перыяду сустракаецца цэлы шэраг сінтаксічных канструкцый, якія выразна вылучаюцца на фоне СБЛМ і на сённяшні дзень успрымаюцца як архаічныя мадэлі. Акрэслім некаторыя з іх, зыходзячы з моўнага матэрыялу газеты «Наша Ніва» за 1907 год.

1. **Параўнальныя звароты з прыназоўнікам *ад***: *Але ж и я ня надта каб ад яго смялейшы* (№ 10, с. 6); *Лепшых ад цябе ў труну кладуць* (№ 14, с. 6); *И я напишу, як рабиць квас другога сорту, далёка даражэйшы ад хлебнаго* (№ 20, с. 8).

2. **Ужыванне давальнага *карысці*/*шкоды*** ў мадэлях дзеясловаў фізічнай і інтэлектуальнай дзейнасці: *Адабраць им! Ни гроша не даваць!* (№ 10, с. 3); *Трэба ж ведаць, хто им дрэнна думае* (№ 10, с. 4).

3. **Ужыванне мадальных канструкцый з дзеясловам *мець* у значэнні ‘павінен’**: *Правицельства вызначае, кольки падаткаў мае плациць яки чалавек* (№ 11, с. 5); *Палата пастанавила, што ён мае сядзець у крэпасьци* (№ 21, с. 8); *Дума скасавала законы, каторые мели караць за пахвалу праступлений* (№ 22, с. 1).

4. **Негацыя з родным склонам**: *Цуду цяперака не ўбачыш* (№ 10, с. 3); *Народные социалисты не зацьвердзяць бюджэта* (№ 13, с. 3); *Не дадуць зямли* (№ 20, с. 7); *Сяляне не заплацяць даўгоў* (№ 21, с. 2); *Яшчэ не скончыла свайго дзела* (№ 22, с. 3); *Не выдаюць пэнсии* (№ 25, с. 7).

5. **Выражэнне лакатыва праз карэляцыйную пару *там – гдзе***: *Тольки там, гдзе мужыки болей сьведомые, яны ваюючь забастоўками* (№ 22, с. 7); *Там-жэ, гдзе саюзоў саўсим не было, з сотни забастовак тольки 45 были карыстны для рабочых* (№ 27, с. 2); *Там, гдзе часта сеецца збожэ, зямля мае яго мала* (№ 27, с. 4).

6. **Ужыванне ў складаных сказах злучнікаў *затым* або *дзеля таго* ў значэнні 'таму'**: *Прызнали, што судцы за надто лёгка судзяць, затым трэба разсылаць па ўсем панстви сэнатороў, каторые паддавали б судом строгасьци* (№ 14, с. 8); *Цяперака вы працуеце на багачоў-капиталистаў, затым вы и падневольные* (№ 19, с. 5); *Трэба зрабиць так, каб зямли ў яго было доси, и дзеля таго браць, гдзе выпадае, и прымусам ад памешчыкоў* (№ 19, с. 2); *Стараверы дружна трымалися, як адзін, и дзеля таго прашоў ихний кандыдат* (№ 29, с. 7).

7. **Адметныя выпадкі лексічнай спалучальнасці** тыпу *закончыць мовы*, *зрабіць страту*, *прыстаць на варунак*, *скончыць навукі*, *дастаць навукі*, *браць разлуку*: *Сягодня закончыли мовы аб зямельнай справе* (№ 20, с. 2); *А за гэта ешчэ гораду зрабиць на 20 руб. страты* (№ 24, с. 5); *Рабочые на таки варунак не прыстаюць* (№ 24, с. 5); *Каля паловы дэпутатоў скончыли высшее науки* (№ 24, с. 7); *Сцёпка навуки не дастаў* (№ 12, с. 2); *Як расейские министры бяруць разлуку с сваими жонками* (№ 29, с. 7).

8. **Адметныя мадэлі выражэння часавага значэння**.

1) Творны склон назоўніка без прыназоўніка ў значэнні 'ў пэўны час': *Будуць працаваць и сьвятами яшчэ* (№ 15, с. 2); *Вяликим днём у кольких вёсках была гутарка аб тым, каб выйсьци з шахаўницы* (№ 19, с. 7); *Без навуки цяжка жыць гэтым трудным векам* (№ 27, с. 1).

2) Прыназоўнік *праз* у значэнні 'на працягу': *Праз сем тыднёў цягнулася забастоўка* (№ 18, с. 7); *Так сама Дума скасавала закон, што праз доўгие годы не даваў у нашым краю свабодна шырыць навуку и сьвет меж народам* (№ 20, с. 1); *Усе яны працуюць праз усё жыцце свае* (№ 22, с. 5); *Тады яму будзе праз увесь час хваробы безплатная помач доктарская* (№ 23, с. 4).

3) Прыназоўнік *за* ў значэнні 'праз пэўны час' або ў значэнні 'ў час, падчас': *За год идзи з хаты да войска* (№ 14, с. 4); *За месяц, кажуць, ужо пазволяць ездзиць па гэтай новай выгоднай дарози* (№ 24, с. 5); *За паншчынай и мужыкі личылися ўласнасьцю памешчыкоў* (№ 13, с. 4); *Кались, за айцом цяперашняго лорда, рабочые забаставали* (№ 18, с. 6).

4) Прыназоўнік *па* ў значэнні 'пасля': *Сабраўшыся на сходку першы раз па адкрыццю Думы, шлем гарачае витанне народным збранником* (№ 10,

с. 3); *Квас па двох днях набярэ силы* (№ 20, с. 8); *Па цяжким трудзе вол валокся дамоў на аддуху* (№ 27, с. 4).

9. **Адрозныя мадэлі дзеяслоўнага кіравання**.

V + N$_{gen}$ Даваць: *I Давали даходу* (№ 11, с. 6); *Даваць часу на абед* (№ 24, с. 6); патрабаваць: *Сам народ заўсягды трэбоваў и трэбуе школы* (№ 18, с. 4); *Трэбуе духоўнаго суда и кары* (№ 26, с. 2); вучыць: *У гэтай школе будуць вучыць расейскай мовы, арытмэтыки, геометрыи и для праваслаўных славянскай мовы* (№ 28, с. 7); здрадзіць: *Здрадзяць сыноў* (№ 6, с. 8); *Санюкевич трымаўся з мужыками и ня здрадзиў братоў сваих* (№ 28, с. 7); пільнаваць: *Праз вас чалавек як сабака мусиць на полю начаваць, каб сваёй крывавай працы пильнаваць* (№ 11, с. 4); *Самы яны пилнуюць парадку* (№ 24, с. 5); слухаць: *Народ слухаў гэтае рады* (№ 19, с. 5); *Паслухаць рады* (№ 7, с. 7); спытацца: *Каб гэта выйшоў на сьвет божы, да каб кожнаго спытаўся* (№ 10, с. 4); *Запытаўся такога – што яму бракуець* (№ 10, с. 4); *Запытайся яго тут такога бедака* (№ 10, с. 3); ужываць: *Такіх спосабаў ужываюць чорные сотні* (№ 24, с. 2); шукаць: *Шукай сабе лепшай службы* (№ 18, с. 6); *Ишли на гару шукаць Жывой вады* (№ 26, с. 4); пазайздросціць: *Поп мясцовы пазайздросьциў ксяндзу добраго даходу* (№ 22, с. 7); адрачыся: *Адракуся я ўсих, але мужыка не пакину* (№ 29, с. 3).

V + да N$_{gen}$ Брацца: *Навучаў дэпутатаў, як браццa да працы* (№ 12, с. 6); *Як грамадаю людзи бяруцца да справы, то и бяда не страшна* (№ 21, с. 7); выбіраць: *Да камисии выбраць трэба 19 дэпутатоў* (№ 12, с. 5); *Да новай Думы выбираць дэпутатоў будуць* (№ 22, с. 4); гаварыць, пісаць: *Ён да их гаварыў па-арабску* (№ 15, с. 5); *Таварышка з суседняго набою пациху да яе гаворыць* (№ 29, с. 3); *Писали жалобы да ўсих духоўных начальникоў* (№ 11, с. 8); *Прыстаў пишэ да вурадника* (№ 20, с. 3); дапускаць: *Знайшли способы недапушчаць да нешчасных выпадкоў* (№ 25, с. 2); *Але яшчэ трэба ведаць, як можна лягчэй да пажару не дапусциць* (№ 21, с. 7); ісці, ехаць: *Уся кампания пашла да цэрквы малицца Богу* (№ 22, с. 7); *Што-год многа маладых людзей едзе да вяликих гарадоў* (№ 28, с. 1); несці: *Зноў пачали яны наймаць людзей насиць ваду да кадушки, каб напоўниць яе* (№ 18, с. 4); *Людзи нясуць свае саракоўки да манапольки* (№ 25, с. 6); належаць: *Адабраць лесы, вазёра и земли, што належаць цяпер да казны* (№ 12, с. 6); *Земля раней належала да адных мужыкоў* (№ 14, с. 3); датычыцца: *Нашэ витанне не датычэ да Кришэвана и яго супольникоў* (№ 10, с. 3).

V + для N$_{gen}$ Зрабіць: *Правицельства шмат зрабило для народа злога* (№ 20, с. 2).

V + над N$_{instr}$ Здзекавацца, глуміцца: *Остэн-Сакен здзекуецца над «неприкосновенными» дэпутатами, як и тут над нами кожны палицэйски кручок* (№ 10, с. 2); *Народ даведаецца таки, як глумицца правицельства*

над народными прэдставицелями (№ 19, с. 2); смяяцца, насміхацца: *Шульгин* (*правы*) *сьмеяўся над левыми* (№ 13, с. 4); *Хлопцы пачали падсьмехвацца над стражниками* (№ 21, с. 8).

V + за N_{instr} Прысудзіць: *Адзин суд прысудзиць зямлю за мужыками, други – за памешчыком* (№ 11, с. 8).

V + на N_{acc} Ісці: *З ранку вучыцель пайшоў на вёску* (№ 20, с. 4); *Як вышли яны на мястэчка, их акружыла грамада мужыкоў* (№ 22, с. 7).

V + а N_{loc} Гаварыць: *А праектах министэрских законаў яшчэ пагаворым пазьней* (№ 10, с. 2); *Першы пачаў гаварыць а безработных дэпутат* (№ 12, с. 3); *Травы и кветки шаптали ветру а сваёй нядоли* (№ 26, с. 4).

V + аб N_{loc} Клапаціцца, рупіцца, дбаць: *Парупицца крышку сам аб справах мужыцких* (№ 19, с. 7); *Нихто не паклапоцицца аб им* (№ 22, с. 5); *Там папраўдзи аб рабочых дбаюць* (№ 23, с. 5).

V + на N_{loc} Ажаніцца: *Як расейские министры бяруць разлуку с сваими жонками и жэняцца на других* (№ 29, с. 7); *Ажанилися так сама на разведзяных* (№ 29, с. 7).

V + у N_{loc} Вучыцца: *Учыцца ў роднай мове* (№ 7, с. 3); *Трэба, каб дзеци вучылися не ў чужой, а ў панятнай им, роднай мове* (№ 18, с. 4).

10. **Мужчынска-персанальная разнавіднасць транзітыўнай мадэлі**, якая прадугледжвае супадзенне вінавальнага склону асабовых назоўнікаў, што абазначаюць жанчын, з назоўным: *Бязчэсьцили жоны и дочки* (№ 5, с. 7).

Разгледжаныя вышэй сінтаксічныя канструкцыі на сённяшні дзень успрымаюцца як устарэлыя моўныя мадэлі, якія, безумоўна, адыгралі важную ролю ў працэсе выпрацоўкі сінтаксічнай нормы СБЛМ. У навуковай літаратуры адзначаецца, што працэс пераходу актыўна ўжывальнай моўнай канструкцыі ў шэраг архаізмаў прадугледжвае не забыццё яе, а «кансервацыю». У кожнай устарэлай моўнай мадэлі ёсць жыццёвы патэнцыял: «ёсць шанс вярнуцца да жыцця праз шмат гадоў і нават стагоддзяў» [4, с. 22]. Некаторыя сінтаксічныя канструкцыі беларускай мовы нашаніўскага перыяду на сённяшні дзень з’яўляюцца выразнымі ўстарэлымі мадэлямі, іншыя – паступова вяртаюцца ў актыўны ўжытак. Такія «страчаныя» і «вернутыя» сінтаксічныя канструкцыі варта разглядаць як адметныя тыпы моўных інавацый у СБЛМ [1, с. 37], вывучэнне якіх з’яўляецца істотным для апісання дынамікі сінтаксічнай нормы і выяўлення спецыфікі нацыянальнай сінтаксічнай ідыяматыкі.

Літаратура

1. *Важнік С. А.* Сінтаксічныя інавацыі ў сучаснай беларускай літаратурнай мове: да пытання тыпалогіі // Актуальныя праблемы паланістыкі, 2007. – Мінск, 2007. – С. 33—40.

2. Наша Ніва. Першая беларуская газэта з рысункамі. – Факс. выд. – Выпуск І: 1906—1908 гг.

3. Слоўнік мовы «Нашай Нівы» (1906—1915): у 5 т. – Мінск, 2003.
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. – Москва, 2003.
5. *Шуба П. П.* Современный русский язык. – Ч. 1: Фонетика. Лексикология. Фразеология. – Москва, 1998.

Н. И. Красковский

Лексико-семантическая группа глаголов восприятия в русском и белорусском языках: особенности структуры

В современной лексикологии общепризнанным является представление о системности лексического состава языка. В советской лингвистике данное положение было выдвинуто в работах М. М. Покровского и Л. В. Щербы и получило дальнейшее развитие в исследованиях российских ученых «нового времени»: Л. М. Васильева, Ю. Н. Караулова, Э. В. Кузнецовой, В. В. Морковкина, Д. Н. Шмелева и др.

Общее направление филологических поисков XX в. предопределила мысль Ф. де Соссюра о том, что любое языковое явление необходимо сводить к парадигматическим и синтагматическим отношениям [3]. В семасиологии парадигматический принцип нашел свое воплощение в учении о лексико-семантических группах и полях. Среди основных постулатов этого учения можно выделить следующие: 1) значения единиц, входящих в лексико-семантическую группу, представляют собой иерархически организованную структуру (деление на категориальные и дифференциальные семы); 2) каждую ЛСГ можно представить в виде полевой модели, предполагающей ядерный и периферийный компоненты.

В предыдущих сопоставительных исследованиях лексико-семантических групп русских и белорусских **глаголов восприятия** нами уже затрагивались основные вопросы состава и внутренней организации этих словесных объединений. В частности, методом многоступенчатого («челночного») перевода единиц ЛСГ русских глаголов была построена параллельная группа глаголов белорусских (исходную русскую группу данный метод позволил значительно расширить). Было также установлено, что в составе ЛСГ глаголов восприятия русского и белорусского языков, наряду с пластом равнозначных элементов (*видеть – бачыць*, *прислушиваться – прыслухоўвацца* и т. д.), присутствует обширный пласт единиц, лишь частично эквивалентных (ср. рус. разг. *учуять* применительно к животным, бел. *знюхаць* – применительно к человеку/животным) и безэквивалентных (*осязать – успрымаць дотыкам*, *адчуваць на дотык*; *обонять – адчуваць пах*).

По мере углубления в изучаемый объект, возрастает и число аспектов, требующих научного анализа. Настоящее исследование ставит целью рассмотрение структурных особенностей лексико-семантических групп рус-

ских и белорусских глаголов восприятия, раннее не освещенных в наших работах. Одной из таких особенностей является **качественная неоднородность состава** ядра и периферии сравниваемых групп. В широком понимании, к ядерным элементам той или иной ЛСГ можно отнести все лексемы данной группы, выражающие категориальную сему в первом словарном значении: *смотреть*, *видеть*/*бачыць*, *пазіраць*. При таком подходе ядерную область ЛСГ русских глаголов восприятия, насчитывающей 190 словесных единиц, составляют 127 лексем (≈ 83 %), периферийная область, соответственно, представлена 33 лексемами (≈ 17 %). Для ЛСГ белорусских глаголов восприятия (196 слов) соотношение следующее: 130 ядерных лексем (≈ 82 %) при 36 периферийных (≈ 18 %). Если в количественном отношении области ядра/периферии групп вполне соотносимы, то в качественном отношении между ними наблюдаются значительные различия. Так, было замечено, что на периферии ЛСГ русских глаголов находятся слова со значением, в большей степени отдаленным от базового. Из 33 периферийных русских глаголов лишь 8 (≈ 24 %) выражают категориальную сему на уровне 2-го словарного значения (например, *проследить*, *наткнуться*), остальные способны выражать семантику восприятия только на уровне 3—9 словарных значений (например, *перехватить* – 5 значений, *разобрать* – 9 значений): *Первый раз за все время я перехватил взгляд Искрины и понял, что она в ужасе* (В. Войнович). Из 36 белорусских периферийных глаголов категориальную сему на уровне 2-го значения могут выражать 16 (≈ 45 %), например, *натрапіць*, *пабачыць*, на уровне 3-го словарного значения – 15 глаголов (≈ 42 %), например, *сустрэцца*. Оставшиеся 3 % представлены словами, выражающими семантику восприятия в 4—6 значениях (например, *прапусціць* – 6 значений): *Настаўнік прапусціў грубую памылку*.

Многие лингвисты также часто не включают в состав ядра ЛСГ слова стилистически окрашенные. Среди рассматриваемых русских глаголов таковыми являются 37 лексем (≈ 20 %), например, *узреть*, *внимать*, *глазеть*, *обнюхать*, *коситься*; среди белорусских – 22 лексемы (≈ 11 %), например, *сузіраць*, *прыкмеціць*, *касавурыцца*.

Большее число стилистически окрашенной лексики в ЛСГ русских глаголов восприятия, больший радиус ее периферийной зоны, в сравнении с группой белорусских глаголов, позволяет сделать вывод о том, что процесс ее формирования находится на более поздней стадии. В ЛСГ глаголов восприятия русского языка, по всей видимости, окончательно оформилась зона ядра и продолжает активно формироваться периферия, тогда как в параллельной белорусской ЛСГ ядро только заканчивает свое формирование.

Другой важной особенностью внутренней организации исследуемых групп является разделение глаголов восприятия обоих языков на два «по-

люса» по категориальному семантическому признаку **активности ~ пассивности** восприятия. Анализ фактического материала словарных статей переводных и толковых словарей выявляет специфику предложений с глаголами восприятия, которая заключается в возможности выражения противоположной ориентации отношения между актантами передаваемой ситуации – «субъектом и объектом от субъекта к объекту – „**субъектное**“ восприятие или от объекта к субъекту – „**объектное**“ восприятие» [1, с. 4—5]. Первые попытки теоретического описания указанной оппозиции встречаются в трудах А. А. Кретова (1981) и В. Г. Гака (1988); среди современных исследователей данные идеи активно развивают Г. Ф. Хакимова (2005), А. Мустайоки (2006), Т. Н. Козюра (2007), Л. Н. Якупова (2010) и др.

Глаголы пассивного восприятия вне словарной статьи чаще всего употребляются в предложениях с **пассивно-возвратными конструкциями**, где они могут быть представлены: а) формой субъекта в дательном падеже: *Мне видится длинный ряд бедных изб, до половины занесенных снегом* (И. Гончаров); *Віднеўся нам травы шматок сярод пяскоў рудых* (А. Астрэйка); б) синтаксическим нулем, в то время как носителем грамматического признака выступает объект, занимающий позицию подлежащего: *Было так тихо, что издалека слышались трески лопающейся от мороза земли, шорох зябнущей ветки* (М. Шолохов); *Яе звонкі голас і смех чуліся заўсёды, – ці то ў калідоры, ці то на дварэ* (К. Чорны). Предложения данного типа регулярно противопоставляются личным активным конструкциям, в которых залоговая активность субъекта совпадает с его активной ролью в выражаемой ситуации: *Я вижу длинный ряд бедных изб*; *Мы бачылі травы шматок*.

Приведенные глаголы, равно как и лексемы *встретиться*/*сустрэцца*, *ощущаться*/*адчувацца*, *читаться*/*чытацца*, лингвисты безоговорочно относят к ЛСГ восприятия, однако следует отметить, что, например, глагол *обнаруживаться* некоторые ученые к группе восприятия не относят: *Поначалу мне показалось, что в хате никто не живет, но на холодной, полуразвалившейся русской печи* ***обнаружилась*** *старуха, которая, спустившись на свет, оказалась вовсе не старухой, а женщиной средних лет* (В. Астафьев). Такие глаголы, помимо зрительной семы, содержат семантику других типов субъектно-объектных отношений (локализации, посессивности, умственных и физических действий) [1, с. 18]. Усложнение семантики можно объяснить тем, что, восприятие осуществляется поэтапно: сначала соответствующими органами чувств человека, затем сигнал поступает в мозг, который фиксирует факт восприятия (отсюда тесная связь с возвратными глаголами ЛСГ умственных действий).

В пределах лексико-семантической группы русских глаголов было выявлено 139 глаголов активного восприятия (≈ 74 %), в пределах ЛСГ бело-

русских глаголов – 140 глаголов активного восприятия (≈ 71 %), следовательно, можно сделать вывод о том, что субъект восприятия как в русском, так и в белорусском языках чаще занимает активную позицию.

Литература

1. *Козюра Т. Н.* Возвратность в семантико-функциональном поле залоговости (на материале предложений с глаголами зрительного восприятия в русском и французском языках): Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.19. – Воронеж, 2007.

2. Лексико-семантические группы русских глаголов / под общ. ред. Т. В. Матвеевой. – Свердловск, 1988.

3. *Соссюр Ф. де.* Заметки по общей лингвистике. – Москва, 2001.

Ю. Г. Курилов

От «Вечной Женственности» к «Вечной Юности»: символистский путь Мастера (на примере цикла С. Георге «Седьмое кольцо»)

Стефан Георге – видный представитель немецкого символизма, импрессионизма, эстетизма и неоромантизма. Выдающийся писатель понимал творчество подобно своему учителю Малларме: поэзия – сакральное действие, совершаемое в сфере «искусства для искусства». Правда, со временем Георге, не отказываясь от священного статуса написанного слова, пересматривает свою позицию и начинает писать в русле «искусства для жизни».

В ранней поэзии немецкий символист создает вариацию известного мифа о «Вечной Женственности». В цикле «Год души» (1897 г.) формируется символистская парадигма, в центре которой находится символ «Незнакомка». Толчком к написанию цикла стала платоническая любовь к Иде Кобленц, которая не отвечала поэту взаимностью. Печаль Георге преломилась в творчестве, и история душевных мук сублимировалась. Символ «Незнакомка» стал объектом и средством духовных исканий поэта. Она – это «Вечная Идея» (как у С. Малларме) и «Неизвестное» (как у А. Рембо). Незнакомка С. Георге – «родная сестра» Прекрасной Дамы А. Блока. А они, в свою очередь, восходят к Небесной Царице (Вечной Подруге) лирики В. Соловьева, а его образ – к Царице-Шехине в мистике Каббалы и Вечной Женственности Гёте. Шехина в переводе с иврита – «Пребывание», «Присутствие», т. е. Пребывание (Бога) в мире, его «женская ипостась». У всех образов есть одно общее: они выражают Душу мира и Мировую Поэзию и намекают на трансцендентное.

Символ «Незнакомка» был представлен и в седьмом цикле Георге «Седьмое кольцо» (1904 г.), где он, правда, уже не был центром поэтического пространства. Как и в раннем цикле, поэт не называет свою героиню по имени: *erfüllt von dir* [4, с. 70] – *наполненный тобою*; *du erscheinst* [4, с. 70] – *ты появляешься*. Также Незнакомка неразрывно связана с символами «песня» (*So ward dein sanfter sang der sang des jahres* [4, с. 89]. – *Твоя нежная песня была пением года*) и «вода» (*zum teiche* [4, с. 79] – *к пруду*; стихотворение «Wellen» («Волны»)). Как и в цикле «Год души», символ является указанием на трансцендентную сферу, где мечтают встретиться лирический герой и Незнакомка: *Mich hoben die träume und mären // so hoch dass die schwere mir wich* [4, с. 66]. – *Сны и мечтания поднимают меня // так высоко, что я забываю о своей тяжести*.

Поэтический мир микроцикла «Приливы и отливы» полон неизбывной меланхолии: *eine trübe melodei* [4, с. 73] – *печальная мелодия*; *mit falbem licht* [4, с. 74] – *блеклым светом*. Эта черта также роднит исследуемые стихотворения с миром ранней лирики Георге, но важное отличие заключается в том, что сейчас поэт не только констатирует свое депрессивное состояние, но и говорит об иллюзорном характере подобного мироощущения и, возможно, об исчерпанности темы «Вечной Женственности». Немецкий символист сравнивает свою Незнакомку с солнцем декаданса: *die sonne hinter der entseelten fläche* [4, с. 76] – *солнце за мертвой поверхностью*. Георге не отрицает свою раннюю поэзию, а утверждает новые приоритеты творчества, в котором нет места ранним темам и мотивам: *als schatten wirkend da das wesen wich* [4, с. 87] – *как тени эти образы, утратившие суть*.

Центральным символом «Седьмого кольца» становится Максимин, воплощающий собой синтез божественного и человеческого, преходящего и вневременного, мироздания и души человека. Прототипом символа стал один из многочисленных членов «Круга Стефана Георге» четырнадцатилетний Максимилиан Кронбергер. Этот юноша не выделялся экстраординарными способностями и служил для поэта примером абсолютной верности и самоотверженного служения. Смерть Максимина в 1904 г. позволяет Георге перенести фигуру своего «послушника» из действительности в мифологическое измерение. Тем самым он превратил реальный образ в символ и создал миф о «Вечной Поэзии» или «Вечной Юности».

В немецкой литературе сложно, если вообще возможно, найти подобную сюжетную линию, уходящую своими корнями в античность. Правда, параллели можно найти в литературах Италии и Англии. Речь идет о тех произведениях, в которых уход из жизни дорогого и недоступного объекта любви накладывал отпечаток на творчество поэта, пытающегося в образе ушедшего человека воплотить свой абстрактный идеал. На этом фоне явно выделяется Беатриче Данте. Э. Морвитц видит параллели с Максимином в сонетах Шекспира, в которых упоминается образ юного друга [8, с. 268]. Дж. Мильтон посвятил свою элегию «Epitaphium Damonis» смерти своего школьного друга. Это произведение выделяется глубиной и интенсивностью переживания, вызванного преждевременным уходом Чарльза Диодати. Еще ближе к микроциклу Георге цикл А. Теннисона «In Memoriam A.H.H.».

Уже в начале микроцикла Георге говорит о Максимине как о божественной сущности, которая становится условием преображения мира: *Ich seh in dir den Gott* [4, с. 96]. – *Я вижу в тебе Бога*; *Die starre erde pocht // Neu durch ein heilig herz* [4, с. 98]. – *Неподвижная земля по-новому пульсирует благодаря священному сердцу*. По этой причине происходит обожествление каждого явления, отсылающего к сфере трансцендентного: *Hat schon des schöpfers hauch // Jed ding im raum beseelt* [4, с. 98]. – *Уже дыха-*

ние творца одухотворило каждую вещь в пространстве. Образ Максимина здесь немыслим вне философии космистов. Представление о покинутой земле, которую может спасти чудо, рождение ребенка солнца, выступающего в своем парахристианском одеянии в роли преемника Диониса и Аполлона, темы восточных культов и даже символизм смерти соприкасаются с творческой парадигмой Вольфскеля, Клагеса и Шулера.

Постепенно Максимин разрывает оковы «личного бога» и превращается в символ для нового союза и обновления. Поэт недвусмысленно заявил, что речь идет «не о боге, а о божестве» [5, с. 74]. Георге описывает поэтическое пространство религиозным языком, который уже говорит нам не о трансцендентном, а о душе лирика и его сакральной мечте. Поэт создает свою вселенную, где мотивы откровения уступают место нормам морали, сопровождающим построение нового общества: *Andren bund du mit mir schliessest*» [4, с. 118]. – *Иной союз, который ты со мной заключаешь*. Отсылки к ритуальным действиям перемещаются из сферы откровений религиозного плана в область важного эстетического конструкта. Современный исследователь творчества Георге В. Браунгарт говорит в этом контексте об «эстетическом католицизме без католической догматики» [3, с. 183].

Своеобразие микроцикла «Максимин» также обусловлено ориентацией на мир Древней Греции. Исследователь Ф. фон Лейен подчеркивает: «Вечная красота у Георге, как и у великих немецких поэтов восемнадцатого века, воплотилась в мире Эллады» [7, с. 205]. Образ божественного ребенка, выражающего волю к созиданию, уходит своими корнями в античность. Греки видели в смерти юного существа высшую благодать. Поэтому эта мысль получила у них развитие в многочисленных интерпретациях. Пожалуй, самой известной является миф о Клеобисе и Битоне.

Образ богоравного юноши и эстетический союз «Круг Стефана Георге» неразрывно связаны с творчеством Платона. В цикле «Седьмое кольцо» личность Максимилиана постепенно абстрагируется от земного наполнения и превращается в абстрактную категорию Прекрасного. Вначале лирический герой довольствуется лицезрением действительности, которая обезображивается без Максимина: *Kein vogel singt… nur frostiger winde lachen // Und dann der schall der äxte* [4, с. 103]. – *Птицы не поют… только хохот ледяных ветров // И скрежет топоров*. Далее мы отмечаем отчетливый переход из области конкретного в сферу абстрактного: *Zerspaltne feuer all verschmolzen // Im streben nach vergöttlichung* [4, с. 113]. – *Пожирающий огонь все плавит // в порыве к обожествлению*. В этом переходе ключевую роль играет платоновское понятие Эрота, называемого Ф. Гундольфом «миросозидающей любовью» [6, с. 75]. Исследователь «Круга Стефана Георге» М. Маяцкий видит в платоновской категории «силу, через которую действует и проявляет себя двуединство человека и бога» [1,

с. 65]. Подобное движение от единичного к всеобщему, от телесного к абстрактному соответствует градации Прекрасного, описанной в диалогах «Пир» и «Федр». В результате «Прекрасное это предстанет не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное» [2, с. 399].

Как мы видим, в поэтическом цикле «Седьмое кольцо» формируется миф о «Мастере и его учениках», о «Вечной Поэзии» или «Вечной Юности». Как и в ранней лирике, поэтическая мысль находит опору в образах и темах, порожденных прошлым. Правда, мифы Георге выполняют различные функции. Символ «Незнакомка» – центр ретроспективной символистской парадигмы цикла «Год души». В мифе же о «Вечной Юности» кристаллизуется символистская картина мира, созданная в аполлоническом духе на границах эллинского мирочувствования и «эстетического католицизма» как провозвестие нового подхода к творчеству и возможность обновления мира в духе идей Просвещения – «путь к свободе ведет через красоту».

Литература

1. *Маяцкий М. А.* Спор о Платоне: Круг Штефана Георге и немецкий университет. – Москва, 2012.

2. *Платон.* Диалоги. – Москва, 2009.

3. *Braungart W.* Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. – Tübingen, 1997.

4. *George S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. – Berlin, 1927—1934. – Bd. 6—7: Der Siebente Ring. – Berlin, 1931.

5. *George S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. – Berlin, 1927—1934. – Bd. 17: Tage und Taten. – Berlin, 1933.

6. *Gundolf F.* Helden und Dichter. – Heidelberg, 1921.

7. *Leyen F.* Deutsche Dichtung in neuer Zeit. – Jena, 1873.

8. *Morwitz E.* Kommentar zu dem Werk Stefan George. – Düsseldorf, München, 1962.

Г. П. Латушка

Як сказаць *не* па-беларуску і па-чэшску: камунікемы адмоўя

Самая важная функцыя мовы – камунікатыўная. Але не кожны ўмее правільна весці камунікацыю, згаджацца з суразмоўцам ці адмаўляць яму. Таму звернемся да аднаго з відаў нячленнага сказа – камунікем. Услед за расійскім даследчыкам В. Ю. Мелікянам, пад камунікемамі мы разумеем наступнае: «Камунікема – гэта камунікатыўная непрэдыкатыўная граматычна нячленная адзінка сінтаксісу, лексічна непранікальная і неразвітая, пазбаўленая намінатыўнай функцыі і цалкам ідыяматычная, якая ўяўляе сабой слова ці спалучэнне слоў, характарызуецца наяўнасцю моўнай прэпазіцыі і нерасчлянённа выражае пэўны непаняційны сэнсавы змест (г. зн. не роўны суджэнню), не ўзнаўляе структурных схем сказа і не з'яўляецца іх рэгулярнай рэалізацыяй, па асаблівых правілах спалучаецца з іншымі выказваннямі ў тэксце і выконвае рэактыўную, валюнтатыўную, эмацыйна-ацэначную, эстэтычную і інфармацыйную функцыі» [5, с. 72].

Асобнай увагі, на наш погляд, заслугоўваюць камунікемы, ядро лексічнага значэння якіх – 'сцвярджэнне – адмоўе'. У дыялагічнай еднасці рэплікі-стымулу ўласціва аб'ектыўная мадальнасць, звязаная з выражэннем стаўлення да пэўнага факта рэчаіснасці. Асаблівасць жа рэплікі-рэакцыі ў тым, што ёй уласціва суб'ектыўная мадальнасць, звязаная з выражэннем стаўлення асобы да выказвання. Гэта значыць, моўца, выказваючы згоду/нязгоду, можа рэалізаваць і сваё ўнутранае перакананне, не зумоўленае рэплікай-стымулам. Суб'ектыўная мадальнасць узнаўляе ўнутраны стан моўцы, што абумоўлівае наяўнасць вялікай колькасці мадальных адценняў (тэмбраў) для перадачы згоды/нязгоды [1, с. 83]. Дзякуючы гэтаму, камунікатыўныя адзінкі адмоўя можна класіфікаваць пэўным чынам і размясціць па прынцыпе адваротнай градацыі – ад цвёрдага адмоўя да няўпэўненага. Аднак градацыя адмоўя ў такой класіфікацыі некатэгарычная, у пэўнай ступені суб'ектыўная (напрыклад, наступныя адзінкі вельмі цяжка размясціць у градацыйным парадку: *Ніколі!*; *Баста!*; *І слухаць не хачу!*).

Атрымліваецца, для таго, каб адмовіць суразмоўцу, у маўленні існуе шмат формаў. Акрамя звыклага спосабу (адмоўе *не* ў беларускай і *ne* у чэшскай мовах), гэта можна зрабіць па-іншаму, з жартам, як змякчаючы адмоўе, так і ўзмацняючы яго негатыўную канатацыю. Да таго ж, значэнне камунікем і яго адценні моцна залежаць ад невербальных сродкаў перадачы эмоцый (мімікі, жэстаў), інтанацыі і кантэксту.

У прыведзенай ніжэй табліцы намі пададзены некаторыя беларускія і чэшскія камунікемы адмоўя ў парадку памяншэння ўпэўненасці адмоўя.

Беларуская мова	Чэшская мова
Божа барані! *Каб ты толькі пабачыў, як жахліва выглядае цяпер пекла, як там змрочна і няўтульна! – **Божа Барані!*** (С. Кавалёў. Стомлены д'ябал). Тэмбр 'перасцярога', 'сполах'; *Гэта нават цікава, калі, вядома, нядоўга і без дзёрзкасці. – **Божа мяне барані!*** (А. Петрашкевіч. «Прарок для айчыны»). Тэмбр 'іронія'	**Kdepak!** – Ярчэ чаго! *Hugo, otec mluví o rodině, to ani nevstaneš? – **Kdepak!*** (V. Havel. Zahradní slavnost). Тэмбр 'катэгарычнасць', 'пагарда', 'абурэнне'
Праваліўся б ты! *Ja-ja… arbeiten, Margarita, arbeiten… – **Праваліўся б ты** са сваім арбайтам!* (А. Петрашкевіч. Напісанае застаецца). Тэмбр 'злосць', 'нянавісць', 'раздражненне'	**Tak dost!** – Ды хопіць! *Tma, klid, věčný, nekonečný, absolutní klid. – **Tak dost!*** (V. Havel. Asanace). Тэмбр 'раздражненне', 'злосць', 'нецярплівасць'
Пайшоў ты! *Падараваць электрабрытву? – **Пайшоў ты!*** (А. Дудараў. Парог). Тэмбр 'злосць', 'раздражненне'	**Nesmysl!** – Лухта! *Miluje vás – Mě? **Nesmysl!*** (V. Havel. Asanace). Тэмбр 'здзіўленне', 'пратэст', 'абурэнне'
Ніколі! *Лепш было б зрабіць гэта з нашае волі, з нашае ласкі і нашага благаславення. – **Ніколі!*** (А. Петрашкевіч. Прарок для айчыны). Тэмбр 'катэгарычнасць', 'узрушанасць'	**To je hloupost!** – Гэта глупства! *Nehledě k tomu, že jsem starý. – **To je hloupost!*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр 'здзіўленне', 'абурэнне'
Баста! Баста! *Я дзіця сваёй эпохі, што носіць імя Адраджэнне, і быць вальнадумцам не толькі маё прызванне, але і мой абавязак перад Айчынай, мая найяснейшая каралева. – **Баста! Баста!*** (А. Петрашкевіч. Прарок для айчыны). Тэмбр 'катэгарычнасць'	**No to se nesmí!!** – Не смець!! *Pane řiditel, může se říkat panu řiditeli august? – **No to se nesmí!!*** (P. Kohout. August, august, august). Тэмбр 'злосць', 'раздражненне', 'катэгарычнасць', 'абурэнне'
І слухаць не хачу! *Дай мне апошні шанец! – **І слухаць не хачу!*** (С. Кавалёў. Стомлены д'ябал). Тэмбр 'злосць', 'катэгарычнасць'	**Vás se to netýká!** – Вас гэта не тычыцца! *Teď ale ta příkrost k tobě patří a je dobře, že nás takhle vidíš. – **Vás se to netýká!*** (V. Havel. Asanace). Тэмбр 'раздражненне', 'злосць', 'пагарда'
Брэшаш! *Усё трэба рабіць з лёгкай душой… – **Брэшаш!*** (А. Дудараў. Вечар). Тэмбр 'злосць', 'раздражненне', 'недавер', 'грубасць'	**Nech mě!** – Пакінь мяне! *Luiso! – **Nech mě!*** (V. Havel. Asanace). Тэмбр 'раздражненне', 'злосць', 'нецярплівасць', 'стома'

Беларуская мова	Чэшская мова
Кінь (ты)! *Доўга ты яшчэ пражывеш, Васіль… – **Кінь ты!*** (А. Дудараў. Вечар). Тэмбр ‘горыч’, ‘расчараванне’	**Dej mi pokoj** – Пакінь мяне ў спакоі *Zuzano. – **Dej mi pokoj*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘раздражненне’, ‘нецярплівасць’, ‘злосць’, ‘пагарда’
Гэтага не можа быць! *Скарына пераклаў Біблію з лаціны на мову гэтых белых русінаў ці ліцвінаў. – **Гэтага не можа быць!*** (А. Петрашкевіч. Напісанае застаецца). Тэмбр ‘расчараванне’, ‘сполах’, ‘узрушанасць’	**Zbláznil ses?** – Ты з глузду з’ехаў? *Proč se nejdeš někdy projít? – **Zbláznil ses?*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘здзіўленне’, ‘іронія’
Дзе там! *А ты хіба не меў такога намеру? – **Дзе там!** Калі хочаш ведаць, я не першы раз вешаюся* (С. Кавалёў. Стомлены д’ябал). Тэмбр ‘прыкрасць’, ‘шкадаванне’	**Ale vůbec ne!** – Зусім не! *Znamená to tedy, že se mám přejmenovat? – **Ale vůbec ne!*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘катэгарычнасць’, ‘упэўненасць’, ‘пратэст’
Не-не-не! *Давай! – **Не-не-не!** Табе радасць, дык ты ўжо і мяне парадуй…* (А. Дудараў. Вечар). Тэмбр ‘гуллівасць’	**Naopak!** – Наадварот! *Což to samo není pro vás velkou posilou? – **Naopak!*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘паспешлівасць’, ‘сполах’
Не! Не! (з узрастаючым хваляваннем) *Мабыць, аднафамілец… – **Не! Не!** Паліто ў нас было адно на двух…* (А. Дудараў. Парог). Тэмбр ‘узрушанасць’; падваенне адмоўнай часціцы звязана са з’яўленнем новай думкі	**Přeháníte!** – Перабольшваеце! *Otevřely mi tak nějak oči – **Přeháníte!*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘недавер’, ‘пагарда’
Не-не *Калі ты баязлівы, забудзься пра грошы, пра Агапку і заставайся ўсё жыццё лакеем. – **Не-не**, кажы далей, пане!* (С. Кавалёў. Звар’яцелы Альберт). Тэмбр ‘паспешлівасць’, ‘страх’	**Na tom nezáleží** – Гэта не важна *Můžu se zeptat, co teď píšete?– **Na tom nezáleží*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘недавер’
Не-а! *Ты ведаў яго, ці што? – **Не-а!*** (А. Дудараў. Парог). Тэмбр ‘гуллівасць’ + часта невербальны сродак выражэння эмоцый – адпаведны рух галавой	**Ne, ne!** – Не, не! *Uřízneme ji – **Ne, ne!*** (P. Kohout. August, august, august). Тэмбр ‘сполах’, ‘паспешлівасць’
Э, не *Я вас забяру з сабой, у рай. – **Э, не**, нам твой рай не свеціць і не грэе* (С. Кавалёў. Стомлены д’ябал). Тэмбр ‘перасцярога’, ‘раздум’е’, ‘іронія’	**To nejde** – Так не пойдзе *Prostě by tě nezastihli doma. – **To nejde*** (V. Havel. Largo desolato). Тэмбр ‘незадаволенасць’.
Не *Кінь, Яська, выдурняцца, хадзем вып’ем. – **Не**, не пайду* (С. Кавалёў. Стомлены д’ябал)	**Ani ne** = Ані *A je to těžký, pane kapelník? – **Ani ne**, August* (P. Kohout. August, august, august). Тэмбр ‘упэўненасць’

Беларуская мова	Чэшская мова
Наўрад! *Ну, а пахаваць яго паспелі? – **Наўрад!*** (А. Дудараў. Парог). Тэмбр ‘упэўненасць’, але магчыма наяўнасць адваротнага варыянту	**Ne – opravdu ne** – Не – насамрэч не *Tak vidíte! – **Ne – opravdu ne*** (V. Havel. Asanace). Тэмбр ‘паспешлівасць’, ‘здзіўленне’)
Ды не, **не можа быць**… *Нябожчык я! – **Ды не**, **не можа быць**…* (А. Дудараў. Парог). Тэмбр ‘хваляванне’, ‘расчараванне’, ‘сумненне’	**Já na to tak nemyslím**… – Я так не думаю… *A nezdá se vám moc bledý? – **Já na to tak nemyslím**…* (A. Goldflam. Návrat ztraceného syna). Тэмбр ‘няўпэўненасць’, ‘задумлівасць’
Ай, **ладна табе!** *А мышэй мне лавіць у тваёй хаце не трэба будзе? – **Ай**, **ладна табе!*** (А. Дудараў. Вечар). Тэмбр ‘гуллівасць’, ‘прымірэнне з сітуацыяй’	**Já na to kašlu** – Чхаў я на ўсё *Pozor, pane, to je naše! Viď, Jaroušku? – **Já na to kašlu*** (A. Goldflam. Návrat ztraceného syna). Тэмбр ‘пагарда’, ‘абыякавасць’

Адны і тыя ж камунікатыўныя адзінкі, вымаўленыя з рознай інтанацыяй (з рознай сілай голасу, розным тэмпам), маюць рознае значэнне. У тэкстах можна меркаваць пра інтанацыю па знаках прыпынку. Напрыклад, адмоўе *Ne!* мае тэмбр ‘катэгарычнасць’ у параўнанні з *Ne*, а ў камунікеме *Ne*… наяўны тэмбр ‘разгубленасць’, ‘абыякавасць’, ‘задумлівасць’. Вялікае значэнне мае таксама колькасць адмоўных часціц і іх напісанне, параўн.: *Не-не-не!*; *Не-не*; *Ne*, *ne*; *Ne* і г. д. Што датычыць тэмбраў, вызначыць іх адназначна немагчыма, бо яны з’яўляюцца суб’ектыўнымі і залежаць ад кантэксту.

На эмацыйнасць і тэмбры выказвання ўплываюць гендарныя і ўзроставыя прыкметы моўцаў. Так, напрыклад, камунікема *Ой*, *не* ў мове жанчын мае большы спектр значэнняў і ўжываецца часцей [1, с. 108]. Камунікема *Э*, *не* часцей ужываецца людзьмі сярэдняга і старэйшага ўзросту, а ў асяродку моладзі часта наяўныя свае формы адмоўя.

Літаратура

1. *Доўгаль А*. Сродкі выражэння эмоцый у сучаснай беларускай мове. – Мінск, 2008.
2. *Дудараў А. А*. Князь Вітаўт: п’есы. – Мінск, 2006.
3. Звон – не малітва: п’есы / уклад. І. Дабрыян. – Мінск, 2008.
4. *Меликян В. Ю*. Об одном из типов нечленимых предложений и его эстетических функциях// Русский язык в школе. – 1999. – № 2. – С. 94—107.
5. *Меликян В. Ю*. Современный русский язык. Синтаксис нечленимого предложения. – Ростов на Дону, 2004.
6. Напісанае застаецца: сучасная беларуская драматургія. – Мінск, 2011.
7. Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства. – Мінск, 2003.
8. *Goldflam A*. Písek a jiné kousky. – Větrné mlyny, 2010.
9. *Havel V*. Zahradní slavnost. – Větrné mlyny, 2010.
10. *Kohout P*. August, august, august. – Větrné mlyny, 2006.

Е. М. Лепишева

«Постконфликтная» ситуация в пьесах Е. Поповой и русской драматургии конца XX – начала XXI века

В центре внимания пьес Е. Поповой конца XX – начала XXI века – актуальные проблемы «переходного» времени, осмысленные в нравственно-философском аспекте. Сложные взаимоотношения человека и социума нашли оригинальное художественное воплощение и в произведениях русских драматургов, некогда причисляемых к «новой волне»: О. Данилова, А. Галина, Н. Коляды. Обращение к их пьесам через традиционные категории «конфликта» и «драматической ситуации», предпринятое в данной статье, позволит обнаружить взаимосвязи русской и белорусской драмы и тем самым восполнить пробел, существующий в отечественном и российском литературоведении.

Стремясь художественно воплотить нарастающую отчужденность личности, Е. Попова и ее русские коллеги выстраивают конфликт пьес как неприятие героем мироустройства в целом («герой – мир», «герой – время», «герой – судьба»). Субстанциальный по природе, он изначально неразрешим волевым усилием личности. Одним из условий проявления конфликта такого типа становится «постконфликтная» ситуация.

В качестве «постконфликтных» мы, вслед за Н. Каблуковой, рассматриваем устойчивые положения, которые вскрывают остроконфликтное содержание внешне не примечательного течения жизни [5, с. 93]. Экзистенциальная коллизия «вынесена» за пределы сценического пространства, драматизм возникает не в момент выбора, а в момент переживания, осознания принятого ранее решения, определяющего психологическое состояние героя к моменту начала действия. В повседневных, незначительных поступках выявляются обретенные ранее размытость «нравственного поля», духовная недостаточность, утрата чувства этической нормы [6, с. 93]. В творчестве Е. Поповой «постконфликтные» ситуации находим в пьесах «Баловни судьбы», «Прощание с Родиной», «Странники в Нью-Йорке», «Маленький мир». Им типологически близки некоторые произведения русских драматургов: О. Данилова («Мы идем смотреть „Чапаева“»), А. Галина («Чешское фото», «Сирена и Виктория»), Н. Коляды («Канотье»).

Социально-бытовые противоречия приобретают в этих пьесах «статус глубинных первопричин драматизма жизни» [9, с. 25]. Конфликт, реализо-

ванный на внешнесобытийном (сюжетном) уровне по линии «герой – обстоятельства», осложняется психологической коллизией. Сюжетная канва раскрывает жизненные перипетии представителей постсоветского социума через «повседневно-обыденную экзистенцию» [2, с. 65]. Чаще всего в центре внимания драматургов – жизнь одной семьи (семья престарелого генерала в пьесе «Баловни судьбы» Е. Поповой, семья бывших научных сотрудников Банниковых в пьесе «Прощание с Родиной», семья работника института Тимошина в пьесе «Мы идем смотреть „Чапаева“» О. Данилова). Другие пьесы фиксируют окончательный распад семейных уз: «Странники в Нью-Йорке», «Маленький мир» Е. Поповой, «Чешское фото», «Сирена и Виктория» А. Галина, «Канотье» Н. Коляды. Ярко выраженная бытовая неустроенность, социальная бесперспективность аккумулируются конфликтностью межличностных взаимоотношений (родители и дети, мужчины и женщины), что создает эффект «поликонфликтности» пьес, расширения их конфликтогенной сферы.

В одних пьесах конфликт реализуется по линии «герой – быт» («Мы идем смотреть „Чапаева“» О. Данилова), однако не исследуется на метафизическом уровне. В других – многомерная организация конфликта, пронизывающего бытовой, социальный, бытийный планы (пьесы Е. Поповой, А. Галина, Н. Коляды).

Субстанциальные противоречия «переходного времени» отчетливо проявляются в сюжетной канве пьесы Е. Поповой «Баловни судьбы» (1992), воссоздающей повседневную жизнь «элитных маргиналов», членов семьи престарелого, тяжело больного старика-генерала. Состояние «выброшенности» из современного социума резко контрастирует с благополучием семьи в прошлом, что создает коллизию двух временных пластов. Разрыв прошлого и настоящего рассматривается как роковая «точка отсчета» в жизни персонажей, потеря нравственных координат, которая привела к жизненному «фиаско». Этот разрыв уже произошел к началу непосредственного сценического действия, организованного как развитие «постконфликтной» ситуации, имевшей место в прошлом. Неизменность исходного положения в финале подчеркивает неразрешимость противоречий внешнего и внутреннего плана, с которыми столкнулись герои.

Таким образом, «внутренний» конфликт, скрытый в подтексте, имеет метафизический характер и строится на нарушении основополагающих законов бытия. Специфика его авторского видения – в нежелании строго судить героев, выносить категорические нравственно-этические оценки, что обусловлено толерантной позицией драматурга, отражающей как национальную ментальность, так и онтологические взгляды, ориентир на чеховскую традицию. Как следствие – атмосфера сочувствия, лирическая то-

нальность пьесы, художественная структура которой «сочетает драматическое и комическое, драматическое и трагическое, драматическое и трагикомическое, что свидетельствует о ее полифоничности» [3, с. 180].

«Постконфликтная» ситуация характерна и для пьесы Е. Поповой «Прощание с Родиной» (1997), в центре художественного универсума которой – знаковые детали неустроенной повседневности, раскрытые через «микромир» компании бывших сослуживцев (семья Банниковых и друзья их молодости). Драматург «переводит» конфликт в метафизическую плоскость, создавая проекцию на экзистенциальные проблемы. На уровне подтекста выявлено непреодолимое противостояние человека и «переходного времени», выступающего сокрушающей силой. Однако Е. Попова убеждена в потенциальной возможности человека быть творцом своей судьбы, в необходимости самодостаточности вопреки неблагоприятным обстоятельствам. Оптимистическое разрешение психологической коллизии демонстрирует героиня ее пьесы Дина, активная и предприимчивая, бросающая вызов судьбе.

Источником драматизма в пьесе Е. Поповой «Странники в Нью-Йорке» (1999) выступает отупляющее воздействие повседневности, которое осмысливается на уровне онтологической проблемы. Основной конфликтный вектор «герой – судьба» затрагивает всех героев, оказавшихся тотально одинокими и неудачливыми, что создает атмосферу щемящей грусти и сочувствия. Субстанциальный конфликт реализуется Е. Поповой в соответствии с принципами оптимистического мировосприятия, присущими белорусской ментальности. Спасение от фатальной обреченности ее герои находят в обретении Другого, в признании необходимости подлинного со-бытия. Совместно приобщаясь к чуду, добру (сцена фокусов Бернара), они обретают нравственно-духовную опору друг в друге, а через экзистенциальное сосуществование − в Боге: «Бог всех видит! О, Бог всех видит!» [8, с. 54].

«Микроареной» конфликта в пьесе «Маленький мир» (2004) становится частная жизнь бывших одноклассниц, объединенных общим прошлым (они собираются раз в году, чтобы поговорить по телефону с подругой Соней, эмигрировавшей за границу). Метафора «маленький мир», вынесенная в заглавие пьесы, воплощает индивидуальное бытие человека, наделенное драматургом безусловной ценностью. «Отправная точка» в развитии конфликта локализована в прошлом (забвение умершей подруги), непосредственное сценическое действие начинается с демонстрации устойчивого конфликтного положения: женщины «замкнуты» в круговороте житейских проблем, эгоцентричны, подсознательно ощущают бессмысленность существования. Согласно позиции Е. Поповой, субстанциальный конфликт «человек – жизнь» не разрешим, но в рамках сюжета исход благополучен: несмотря на

социально-бытовые проблемы, героини оказались способны преодолеть разобщенность, выйти к Другому (решают помочь больному юноше Артуру).

Как и Е. Попова, ее русские коллеги А. Галин и Н. Коляда прибегают к «постконфликтной» ситуации (жизненная катастрофа героев имела место в прошлом), поднимая важную проблему экзистенциальной вины человека перед самим собой, определившей его несложившуюся судьбу. Типологическое отличие состоит в решении «внутреннего» (психологического) конфликта. Персонажи А. Галина не преодолевают экзистенциальный кризис, оставаясь эгоцентричными, замкнутыми в пределах своего внутреннего мира: не обретают покой Раздорский и Зудин («Чешское фото»), уходит Константин, лишив Викторию последней надежды избавиться от женской неустроенности («Сирена и Виктория»). В отличие от пьес А. Галина, персонажи Е. Поповой совершают прорыв от тотального одиночества, от эгоизма – к Другому. Интуитивно видят спасение от ужаса смерти в совместном бытии и персонажи Н. Коляды («Канотье»).

Допуская благополучное решение экзистенциального конфликта, Е. Попова и Н. Коляда демонстрируют различные модусы взаимоотношений человека и мира: сомнение и стоицизм, фундаментальную неустойчивость и самоидентичность. Персонажам русского драматурга присуще отношение к жизни как к страданию, их социально-бытовое неблагополучие создает впечатление безысходности, бессмысленности жизни, которая воспринимается как «жизнь-тюрьма, к которой человек приговорен пожизненно» [4, с. 10]. Заслуга Е. Поповой – в воплощении стоически мудрого отношения к миру, в принятии жизненных обстоятельств такими, каковы они есть, без иллюзий и самообмана. Аксеологический ориентир белорусского драматурга – чеховская идея о необходимости исполнять свой долг, вопреки кажущейся бессмысленности, сформулированная героиней ее пьесы «Баловни судьбы» Ириной: «Мне кажется, надо просто выполнять свой долг… Ведь есть же у человека какой-то высший долг… Как у муравья, как у пчелы…» [7, с. 242].

Таким образом, несмотря на сходство авторских стратегий в выстраивании субстанциального конфликта с помощью «постконфликтной» ситуации, Е. Попова и русские авторы по-разному решают внутренние (психологические) коллизии. Героям белорусского драматурга удается подняться над социально-бытовыми неурядицами через слияние со «стихией жизни», ощущение непреходящей значимости судьбы обычного человека. Они способны противопоставить неблагоприятным обстоятельствам «порядок своего жизненного пространства» − «тот порядок, в который человек ввергнут своей судьбой и который в борьбе с другим порядком всегда остается исторически уникальным» [1, с. 60].

Литература

1. *Больнов О. Ф.* Философия экзистенциализма. − Санкт-Петербург, 1999.

2. *Вербицкая Г. Я.* К проблеме изучения субстанциального конфликта // Вестник ВЭГУ. − 2011. − № 3 (53). − С. 64—68.

3. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Драматургия Е. Поповой (аспекты поэтики) // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века: сб. науч. ст. − Минск, 2010. − С. 168—180.

4. Долженков П. Н. А. П. Чехов – мыслитель и художник и проблема позитивизма: автореф. дис. … канд. филол. наук. − Москва, 1995.

5. *Каблукова Н. В.* Поэтика драматургии Л. Петрушевской: дисс. … канд. филол. наук. − Томск, 2003.

6. *Козлова С. М.* Парадоксы драмы – драма парадоксов. − Новосибирск, 1993.

7. *Попова Е.* Прощание с Родиной: Пьесы. − Минск, 1999.

8. *Попова Е.* Странники в Нью-Йорке // Немига литературная. − 1999. − № 1. − С. 24—56.

9. *Потапенко С. Н.* Природа конфликта в драматургии И. С. Тургенева: дисс. … канд. филол. наук. − Вологда, 2002.

Д. Б. ЛИБЕРОВА

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОМАНА А. ЖИДА «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ»

Роман Андре Жида «Фальшивомонетчики», написанный в 1925 году, – одно из последних, наиболее зрелых произведений автора. Являясь венцом литературного творчества писателя, «Фальшивомонетчики» необычайно сложны и многогранны не только в композиционном, структурном плане, но и, конечно же, в содержательном. Этот роман аккумулирует множество литературных приемов, которые встречались в более раннем творчестве французского писателя. Как известно, в этом произведении А. Жид формулирует новую эстетическую концепцию, предлагает в некоторой степени смелый взгляд на роман, его цели, изменяет позицию самого автора.

Французский романист долго находился в поиске некоего идеала: идеала в романе, его композиции, жанре. Идеальным воплощением концепции личности А. Жид избирает «ускользающую идентичность». Ни один главный герой романа не поддается точной и доскональной идентификации. Каждый из них представляет собой противоречие, в каждом есть две стороны, как и у монеты. Даже личность самого автора ускользает от идентификации: «Моя реальность беспрестанно ускользает от меня» [1, с. 70].

Все в романе французского писателя «работает» на как можно более доскональную реализацию этой концепции. В своем произведении А. Жид формулирует теорию «чистого романа» или «романа идей» и в некоторой степени критикует классическое представление о романе: «Слишком подробно описывая своих персонажей, романисты, скорее, мешают воображению, чем помогают ему. <…> Они должны предоставлять каждому читателю право рисовать себе героев романа как им вздумается» [1, с. 56]. Автор предоставляет читателю уникальную возможность: заполнять «матрицы» героев близким по содержанию именно ему, читателю. Таким образом создается множество трактовок персонажа, множество идентичностей.

Романист предпочитает «рассказу» «показ». Именно поэтому он прибегает к театрализации прозы. Каждый раз, возвращаясь к своим героям, автор воссоздает своеобразную экспозицию. Он будто напоминает читателю, в каком положении, месте с какими мыслями оставался персонаж: «Теперь, когда Бернар отдышался, возратимся к нему. Вот он снова погружается в чтение» [1, с. 113].

А. Жид стремится сделать роман универсальным. Устами Эдуарда автор восклицает: «Поймите меня: я хотел бы все вместить в мой роман» [1, с. 186]. Романист прибегает к сравнению литературы и музыки, говоря

о последнем произведении И. С. Баха «Искусство фуги». До конца так и не ясно, для какого именно инструмента была написана данная композиция. Она в своем роде универсальна, вне рамок. Так и роман должен говорить обо всем без исключения. То есть, если для выражения музыкального произведения необходим инструмент, то для литературного инструментом становится литературная форма, жанр: роман. Но в то же время автор с горечью отмечает: «Не стремитесь же вы ограничить музыку выражением только светлой радости? В этом случае было бы достаточно единственного аккорда – непрерывного совершенного аккорда, но вся наша вселенная во власти диссонансов» [1, с. 164]. Это является еще одним опровержением существования «абсолютной чистоты» как в музыке, так и литературе. Многие положения в теории чистого романа найдут свое отражение в «новом романе» XX века. Так, например, А. Жид призывает романистов максимально удалиться от изображения окружающей действительности: «Нет, роман никогда не знал того „грозного размывания очертаний“, о котором говорит Ницше, и того сознательного удаления от жизни, что позволило возникнуть искусству большого стиля, например, греческой драме или французской трагедии XVII века. <…> Они не кичатся созданием иллюзии человечности или хотя бы иллюзии реальности. Они остаются произведениями искусства» [1, с. 190]. Вот о чем будут говорить многие из последователей А. Жида, что будут стараться воплощать в своих произведениях. Это и один из путей, по которому пойдет французская литература – по пути самодостаточности искусства.

Говоря о структурном своеобразии произведения, невозможно не упомянуть прием la mise en abyme. Это понятие, взятое из геральдики (миниатюрный герб в центре герба), впервые используется французским писателем в отношении литературы. Реализуется la mise en abyme в романе А. Жида благодаря дневнику Эдуарда. Писатель, подобно Гансу Мемлингу или Квентину Массейсу, таким образом находит возможность запечатлить себя в своем произведении. Читатель же благодаря этому получает уникальную возможность – проследить за созданием романа, услышать мысли писателя в эти моменты: «Nécessaire d’abréger beaucoup cet épisode. La précision ne doit pas être obtenue que par le detail du récit, mais bien, dans l’imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place» [2]. Также широко используются метароманные техники. Произведение вмещает в себя несколько пластов: непосредственно роман А. Жида, произведение, которое пишет Эдуард, и его дневик. То есть перед читателем раскрывается как минимум три «слоя» произведения.

Дневник и письма как способ повествования играют огромную роль в организации романа: именно благодаря этим приемам читатель узнает о связях между героями (Эдуард и Лаура), а письма, отправленные Берна-

ром и Оливье, демонстрируют, как изменились друзья во время долгой разлуки. Каждый факт, событие, образы героев подаются читателю через призму множества взглядов и обстоятельств. По словам самого романиста, он старается «рассказать о событиях не напрямую через автора, а показать их (множество раз, под различными углами) через персонажей, на которых эти события оказали непосредственное влияние» [3, p. 160]. Так, о романе Лауры и Винцента читатель узнает сначала от Оливье, который рассказывает об этом своему другу Бернару: «Alors comment savais-tu que c’etait lui. <…> – Ca ne pouvait etre que lui. J’entendais la femme repeter son nom» [2], а позже от Лилиан во время ее встречи с графом де Пассаваном: «Et lui… il aime cette femme? Lilian se met a rire: – II 1’aimait. – Oh! i1 a fallu d’abord que j’aie l’aire de m’interesser vivement a elle» [2].

Необычайно сложной и многоуровневой является система образов в романе «Фальшивомонетчики». Парное существование героев становится одним из способов реализации двойственности, неоднозначности повествования. Читатель встречает в произведении двух молодых людей, находящих ся на стадии становления: Бернар/Оливье; двух чиновников: Профитандье/Молинье; и, наконец, двух писателей: Эдуард/де Пассаван. Но несмотря на то, что каждый персонаж романиста окружен социумом и очень тесно связан с другими героями романа, автор настаивает на независимости полной и абсолютной личности от общества. Именно внутри себя нужно искать правильные ответы, именно сам человек должен находить верные пути: «Vous ne pouvez trouver ce consei1 qu’en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu’en vivant» [2]. Таким образом, можно говорить о том, что философской основой, к которой в результате творческой эволюции приходит А. Жид, становится экзистенциализм, провозглашающий уникальность человеческой природы, необходимость преодолеть долгий путь развития и самовоспитания для того, чтобы стать личностью.

Стоит отметить, что отношение как автора, так и читателя к героям литературного произведения меняется. Персонажи А. Жида – это больше не схемы, старательно составленные романистом или «срисованные» с натуры, не абстракции, это живые люди, которые имеют право развиваться, эволюционировать, более того, они являются самодостаточными личностями, которых писатель не боится оставить в определенный момент повествования для того, чтобы отдать предпочтение другим персонажам. Делает А. Жид это при помощи постоянной перемены фокуса повествования, вероятно, писатель заимствовал этот прием у кинематографа, благодаря чему читатель воспринимает повествование «по кадрам» и точно знает, что во время завтрака Эдуарда и Оливье в кафе Бернар читает письма последнего в гостиничном номере. Это также позволяет романисту сохранить хронологическую точность повествования, сформировать его многоплановость.

Образ самого автора и его место в литературном произведении также изменяется. По мнению зарубежных исследователей, повествователь, с одной стороны, – тот, кто движет своими героями. И в этом случае перед читателем безличное повествование от третьего лица: «Bernard replia la lettre. Elle était de même format que les douze autres du paquet» [2]. Но с другой, автор становится посредником между реальностью физической и идеальной, писатель интерпретирует происходящие события, иной раз даже дает им оценку. И тогда повествование ведется от первого лица, например, в дневниках Эдуарда: «Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce journal. A présent que Bernard a bien respire, retournons-y» [2]. В то же время, избегая прямого повествования, А. Жид дает возможность каждому герою почувствовать себя на месте автора: время от времени один из них берет на себя роль главного рассказчика. Так, Лаура говорит о противоречивости характера Эдуарда: «A vrai dire, je ne sais pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. <…> Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même. Pour le compredre, il faut l'aimer» [2].

Жанр также тяжело поддается идентификации. Романист прибегает к синтезу жанровых форм. В произведении читатель встречается с семейным романом, в котором автор по-новому смотрит на извечный конфликт отцов и детей, немой вызов, протест, провозглашаемые ребенком; это и роман-воспитание: каждый из главных героев проходит сложную эволюцию и либо становится личностью (как Оливье или Бернар), либо терпит поражение (как Винцент); и детектив (следствие, которое вел судья Профитандье и Молинье); можно говорить также и о чертах романа-инициации (попытка самоубийства Оливье, ночь борьбы с ангелом Бернара, посвящение Бориса).

Таким образом, жанровая специфика произведения, использование метароманных техник и, конечно же, избрание концепции личности «ускользающая идентичность» служат в этом произведении одной общей цели: разрушению однозначности повествования на всех уровнях художественного произведения.

Литература

1. *Жид А.* Избранные произведения. Фальшивомонетчики / пер. с франц. А. Франковского. – Москва, 1993.

2. *Gide A.* Les Faux-Monnayeurs [Ressource électronique]. – 2013. – Mode d'accès: http://ru.scribd.com/doc/52784981/Les-Faux-Monnayeurs-Andre-Gide.

3. *Nèves S.* Structures romanesques dans Les Faux-Monnayeurs de Gide [Ressource électronique]. – 2013. – Mode d'accès: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/4736/3997.

И. В. Ляшук

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Коммуникативная ориентированность обучения русскому языку иностранцев предполагает обращение к языку в различных сферах его реального употребления, стремление к созданию на занятиях коммуникативных ситуаций, максимально приближающихся к естественным, к формированию у учащихся не только учебных, но и внеучебных мотивов и интереса к языку. Выходя за пределы учебной аудитории, студенты встречаются с массой текстов, понимание которых им не всегда под силу. Одной из разновидностей таких текстов является реклама [1, с. 3].

На рекламные тексты (РТ) редко обращают внимание теоретики и практики преподавания языков. Однако анализ РТ позволяет обнаружить в них целый ряд лингвометодических достоинств: 1) экстралингвистические: опора на общеизвестные реалии; лаконичность; широкая распространенность и доступность; 2) лингвистические: демонстрация актуального русского языка; 3) лингвометодические: опора на широкий круг национально-культурных языковых единиц; широкая представленность в РТ всего спектра фактов и единиц русского языка делает их удобными контекстно и коммуникативно завершенными высказываниями, которые можно рассматривать как живую, наглядную иллюстрацию практически всех разделов русской грамматики.

В РТ присутствует значительный потенциал универсальности, межкультурного взаимодействия. Для целей использования РТ при обучении РКИ межкультурный потенциал играет существенную роль, так как он является наиболее прямым путем установления информационного контакта между содержанием учебного предмета и учащимися, для которых в предлагаемом средстве обучения будет обнаружено нечто из того, что соответствует их доучебному опыту [3, с. 17—19].

Анализ литературы по теории рекламы и самого лексического состава РТ выявляет предпочтения в выборе слова. Лексические единицы несут положительный и побудительный заряд: *впервые*, *выгодный*, *скидки*, *эффективный*, *новинка*, *советуем*, *торопитесь* и т. д.

В РТ присутствуют мотив и опора на ценности: забота, вкус, удовольствие, экономия времени, сил, денег, удобство, надежность [1, с. 11—14].

Говоря о частях речи, преимущественно используемых теми или иными разновидностями рекламы, можно говорить об особых видах:

• вербальный вид – преобладание глагольных форм, придающих динамичность: *Говорите громче – все равно будете кричать, когда проедем*;

• номинативный вид – преобладание существительных, дающих установку на стабильность: *Простор ваших желаний*;

• адъективный вид – акцент на качественные прилагательные и наречия: *Дверь закрывается душе-е-евно, а не от души.*

Для синтаксиса РТ характерны: лаконичность, компрессия смысла; динамизм, стремительность; экспрессивность; актуализация.

К числу потенциальных лингвометодических достоинств РТ, относится оперативная реакция рекламы на любые изменения, происходящие в языке. Использование эллиптических предложений придает рекламе особую живость, динамизм, стремительность: *Ваше здоровье – в ваших зубах!*

Изучая русскую грамматику, можно обратиться к такой ведущей для РТ интенции, как побуждение к действию. Эта интенция выражается в рекламе как эксплицитно, так и имплицитно. Так, при помощи РТ на занятии вводятся сведения о том, что побуждение (совет, рекомендация) относится к собеседнику, поэтому основной формой повелительного наклонения является форма 2-го лица единственного или множественного числа: *Не оставляйте пробелов…*

Поэтапно ученик овладевает рецептивными видами речевой деятельности. Но этого не достаточно для полноценного участия в коммуникации на неродном языке, так как не менее важно овладеть продуктивными видами речевой деятельности. Иначе говоря, описание языка от формы к значению при изучении иностранного языка должно быть дополнено описанием языка от значения к форме [1, с. 10].

Методически целесообразно сообщить учащимся сведения о том, что в русском языке побуждение может выражаться не только формами повелительного наклонения. Интересно это проявляется именно в РТ, смягчающих категоричность призыва приобрести рекламируемый объект: *Давайте делать ремонт вместе!*

В русском языке случаи, когда побуждение, равносильное по интонации приказу, выражается формой инфинитива: *Остановиться – ничего не стоит, не остановиться – будет стоить.*

Не менее интересный материал можно подобрать для изучения наречий и прилагательных, функционирования местоимений, экспансии форм русского разговорного синтаксиса и т. д. Выгодно использование РТ при изучении стилистики.

Рекламные тексты, ориентированные на официально-деловой стиль речи, воспринимаются как инструкции, предписания, предполагают однозначность реакции реципиента.

Реклама обращена, как правило, к массовому потребителю, поэтому мы имеем дело с имитацией научного стиля, которая при внешней стилевой аутентичности должна произвести впечатление объективности и научной обоснованности предлагаемых советов, рекомендаций.

В РТ обнаружено стремление использовать художественную выразительность для достижения собственных задач: непосредственное цитирование литературно-художественных произведений, цитирование с намеренным изменением первоисточника с целью языковой игры, стилизация.

Реклама, ориентируясь на разговорно-обиходную речь, широко использует стилистически сниженную лексику: *Все будет в ажуре!*

Стилистической особенностью РТ является их диалогичность.

Современная реклама стремится вызвать позитивные ассоциации с самим текстом, с формой подачи информации. Одной из форм являются национально-культурные, исторические аллюзии, опора на которые особенно ценна для обучения языку, рассматриваемому в контексте межкультурной коммуникации. К ним относятся культурно-исторические реалии, использование прецедентного имени, национально-культурные реалии, формулы речевого этикета [2, с. 97—98].

Сегодня реклама является одним из самых динамичных средств информационного обмена. Будучи аутентичным текстом и зеркалом изменений языка, реклама максимально приближает студентов, изучающих русский язык, к реальности. Демонстрация живого языка в совокупности с, как правило, языковой игрой формирует у учащихся учебный и внеучебный интерес к языку, что является самым важным на протяжении всего периода обучения. Рекламные тексты аккумулируют фонд сведений о культуре, истории, образе жизни людей, говорящих на данном языке. Данные свойства делают РТ привлекательными для любого преподавателя, ориентированного на преподавание РКИ в широком смысле.

Литература

1. *Каинова Т. В.* Дискурсивно-семиотический подход к адаптации транснациональной рекламы: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.03. – Тверь, 2002

2. *Медведева Е. В.* Рекламный текст в плане межъязыковой и межкультурной коммуникации: дис. … канд. филол. наук: 10.02.02. – Москва, 2002.

3. *Садохин А. П.* Межкультурная коммуникация. – Москва, 2004.

4. *Языкович В. Р.* Культурология. – Минск, 2010.

Б. Ю. Мацюк

Сімволіка святла ў «Жыцці Еўфрасінні Полацкай» і «Жыцці Клімента Охрыдскага»

У эпоху Сярэднявечча на землях Беларусі і Балгарыі выразнікамі духоўных ідэалаў грамадства былі Еўфрасіння Полацкая і Клімент Охрыдскі, якім прысвечаны агіяграфічныя творы к. XI – пач. XIII стст. В. В. Ключэўскі пісаў: «Адзіная цікавасць, якая прыцягвала ўвагу грамадства… да лёсаў асобнага жыцця, была не гістарычная ці псіхалагічная, а маральна-назідальная: яна заключалася ў тых тыповых рысах або маральных схемах, якія складаюць змест хрысціянскага ідэала і ажыццяўленне якіх, вядома, можна знайсці не ва ўсялякім асобным жыцці» [5, с. 374]. У хрысціянстве распрацавана тыпалогія шляхоў да святасці, якая прадстаўлена стандартнымі сюжэтаўтваральнымі матывамі (пакутніцтва, падзвіжніцтва і інш.), але кожны святы выбірае свой шлях у Царства Нябеснае.

У «Аповесці жыцця і смерці святой і блажэннай і найпадобнейшай Еўфрасінні, ігуменні манастыра Святога Спаса і Найсвяцейшай Ягонай Маці, што ў горадзе Полацку» гераіня прадстаўлена ў канкрэтным кантэксце XII ст. Праз агіяграфічную абалонку адчуваецца асэнсаванне жанчынай свайго месца ў жыцці, якая абірае ў якасці паслушніцтва перапісванне кніг, будаўніцтва цэркваў і манастыроў.

«Жыціе Клімента Охрыдскага» («Живот, дейност, изповедание и изложение на една част от чудесата на светия наш отец Климент, български епископ») прысвечана яркаму асветніку балгарскага народа, які заснаваў Охрыдскую кніжную школу, распаўсюджваў хрысціянства ў часы Першага Балгарскага царства, аўтару і перакладчыку царкоўных тэкстаў.

Як трапна адзначае Дз. С. Ліхачоў, «жыціе святога заўсёды мае двайны сэнс – само па сабе і як маральны ўзор для астатніх людзей. Агіёграфы пазбягаюць індывідуальнага, шукаюць агульнае, а агульнае бачыцца ім у сімвалічным» [7, с. 138]. Таму, улічваючы прыкладна аднолькавы час напісання «Жыція Клімента Охрыдскага» і «Жыція Еўфрасінні Полацкай», блізкасць паэтыкі твораў, мы лічым цалкам абгрунтаваным праводзіць параўнальнае вывучэнне сімваліка-алегарычнай вобразнасці паўднёваславянскага і ўсходнеславянскага жыцій.

Аснову светапогляду аўтараў жыцій сфарміравала Біблія. Г. В. Сініла слушна падкрэслівае: «У цэлым практычна ўвесь пласт славянскага пісьменства (асабліва ў жанры пропаведзі, жыція, хаджэння, літургічнай паэзіі) уяўляе сабой арганічны сплаў прамых цытат з Біблії, парафраз розных мес-

цаў Пісання, каменціравання і пераасэнсавання біблейскіх вобразаў і ўласна аўтарскага матэрыялу» [9, с. 201].

Важнейшай дуалістычнай сістэмай у свядомасці чалавека з'яўляецца святло і цемра. Святло – сімвал духоўнага пачатку, з дапамогай якога Бог перамог уладу хаосу: «На пачатку стварыў Бог неба і зямлю. А зямля была нябачная і пустая і цемра над безданню, і Дух Божы лунаў над вадою. І сказаў Бог: хай будзе святло. І сталася святло. І ўбачыў Бог святло, што яно добра, і аддзяліў Бог святло ад цемры» (Быццё 1:1—4).

Як слушна пісаў С. Л. Гаранін, «Сярэднявечча… лічыла чалавека любімым стварэннем Госпада, бачыла ў чалавеку вобраз Божы» [3, с. 14]. Адно з праяўленняў боскай любові – святло і цяпло – увасоблены ў сонцы і яго прамянях: «Еуфросиниа – небопарный орел, попаривщия от запада до въстока, яко луча солнечьнаа, просветившия землю Полотьскую» [6, с. 40]; «Лучи же ся девици деснаго естества и молитвы плод, и толма бысть любящи учение, якоже чудитися отцу ея о толице любви учениа ея» [6, с. 27]. З салярнай сімволікай звязваюць такія характарыстыкі, як актыўнасць, гераічны пачатак, усёведанне. Аднак святло з'яўляецца яшчэ і суправаджальнікам Святога Духа, што падкрэслівае адначасова і святасць апякункі Беларусі, і яе актыўны ўдзел у распаўсюджванні хрысціянства на Полацкай зямлі.

В. П. Адрыянава-Перацц адзначала, што «візантыйская літаратура нярэдка замяняла ў метафарычным выкарыстанні найменне „сонца“ – словам „свяціла“» [1, с. 20]. Мы бачым, што найбольш частотнымі ў «Жыціі Клімента Охрыдскага» з'яўляюцца сімвалы з семай ‘святло’ (*светило*, *светилник*, *светлина* і нават *утро*): «И така те получили благодатта на духа като готово утро (Осия 6:3) и светлина на знание се разляла над праведниците (Псал. 96:11; Псал. 111:4), и свързаната с тези неща радост разпръснала по-първата им скръб» [8, п. 7]. Выкарыстанне больш абстрактнага сімвала святла, у параўнанні з сонцам, дазваляе спалучаць актыўны салярны і пасіўны лунарны пачаткі. Напрыклад, у адным выпадку аўтар «Жыція Клімента Охрыдскага» сцвярджае высокую духоўнасць вучняў Кірыла і Мяфодзія, робячы іх носьбітамі і захавальнікамі яе, а ў іншым – асветніцкую дзейнасць Клімента Охрыдскага як прапаведніка хрысціянскай маралі.

На думку І. Я. Гусева, «святло, асабліва бачнае, – толькі адна з іпастасей Бога. Таму сярэднявечныя багасловы, усхваляючы святло і колер як праяўленне боскага, разам з тым указваюць на тое, што яны могуць быць і падманнымі (ад д'ябла)» [4, с. 116—117], таму і сімвалы золата, срэбра і каштоўных камянёў як крыніцы бляску, святла ў абодвух творах усведамляюцца не толькі як трыумф веры і дасканаласці, але і як матэрыяльны паказчык марнасці і часовасці зямнога ў чалавечым існаванні, перавагу духоўнага. Пры гэтым у «Жыціі Еўфрасінні Полацкай» сімвалы звязваюцца з уяўленнямі пра здольнасць золата назапашваць энергію і цвёрдасць, вечнасць камя-

нёў (“И се рекши, украси ю златом и камением многоценным, и устави по вся вторникы носити ю по святым церквам, украси же всю землю Полотскую своима боголепныма манастырема» [6, с. 36]), пазбавіўшыся адцення марнасці матэрыяльнага пачатку жыцця, якое яскрава выявілася ў «Жыціі Клімента Охрыдскага»: «Навярно искате да узнаете какво е наследството? – Словото божие, което е много по-желано от злато и скъпоценни камъни (Псал. 8:11), и мъдростта, спечелването на която е по-ценно от златни и сребърни съкровища (Прит. 3:14). „Вие знаете, мои мили, казал той, силата на еретиците в злото и как те, като извращават словото божие (2 Кор. 4:2), по всякакъв начин се стараят да напоят ближните си с мръсното извращение на Писанието, възприемайки и прилагайки тези два начина на действие: убеждаване и строгост, като прилагат първото към по-простите, а второто към по-страхливите“» [8, п. 22].

Выключэннем з сімволікі каштоўных камянёў з’яўляецца жамчужына, якая нясе ў сябе іншы сэнс – царства Хрыста, дасканаласць душы святога Клімента Охрыдскага: «Той си направил завещание, и то според каноните, както за книгите, които написал, така също и за имота си, по-скоро за имота на бога, чрез когото имал всичко и с когото само се стараел да се обогати, както мъдрият търговец с прекрасен бисер (Мат. 13:45), като малко се грижи за раковините» [8, п. 74].

Сімволіка манеты ў «Жыціі Клімента Охрыдскага» мае дадатковае значэнне ўлады, моцы пэўнага чалавека, у якой таксама часовы характар: «И така великият Методий не преставал да дава постоянно всякакви съвети на князете, като ту ги напътвал към благочестив живот, ту им предлагал неподправеното учение на църквата като някаква царска и истинска монета и неизопачено и непокътнато го запечатвал в душите им» [8, п. 17]. Цікава, што манеты спалучаюць у сабе значэнне грошай як марнасці матэрыяльных каштоўнасцей і золата як сімвала сапраўднай духоўнасці.

Падагульняючы вышэй сказанае, можна адзначыць, што аўтары жыційных твораў не проста выкарыстоўваюць традыцыйную біблейскую сімволіку, а творча яе інтэрпрэтуюць, пераасэнсоўваюць. Умоўна сімвалы «Жыція Еўфрасінні Полацкай» і «Жыція Клімента Охрыдскага» можна падзяліць на тры групы: аднолькавыя сімвалы з тоесным тлумачэннем, аднолькавыя сімвалы з адрозным тлумачэннем і сінанімічныя сімвалы. Выкарыстаная ў жыціях сімволіка дазваляе паказаць ролю асветнікаў у жыцці свайго народа і адлюстраваць асноўныя хрысціянскія пастулаты.

Такім чынам, у «Жыціі Еўфрасінні Полацкай» і «Жыціі Клімента Охрыдскага» сімволіка святла як адлюстравання ідэальнага свету духоўнасці, пададзеная праз сімвалы сонца, раніцы, свяціла, золата, срэбра, каштоўных камянёў і манет, дазваляе шматгранна паказаць веліч святых Еўфрасінні Полацкай і Клімента Охрыдскага.

Літаратура

1. *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. – Москва; Ленинград, 1947.

2. Біблія / перакл. В. Сёмухі. – Duncanville, 2002.

3. *Гаранин С. Л.* От Евфросинии Полоцкой до Франциска Скорины: становление белорусского гуманизма // Роль просветителей в Беларуси и Турции: материалы Междунар. науч. -практ. конф., Минск, 19 апреля 2011 г. – Минск, 2011. – С. 14—19.

4. *Гусев И. Е.* Все знаки и символы. – Минск, 2009.

5. *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. – Москва, 1988.

6. Кніга жыцій і хаджэнняў / укладанне, прадмова і каментарыі А. Мельнікава. – Мінск, 1994.

7. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. – Москва, 1979.

8. *Милев А.* Гръцките жития на Климент Охридски. – София, 1966 [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://www.promacedonia.org/bugarash/ko/index.html.

9. *Синило Г. В.* Диалог с Библией и полилог культур как один из важнейших факторов становления и развития религиозно-духовной и художественной культуры Беларуси // Труды международного факультета БГУ: науч. сборник. – Минск, 2010. – Выпуск 1. – С. 200—204.

Т. Ю. МИРОНОВА

ПУТИ И ФОРМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ СОЛЯРНОЙ СИМВОЛИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ М. КУЗМИНА

Среди устойчивых символов в поэтическом мире М. Кузмина особое место занимает солярная символика. Повышенный интерес М. Кузмина к солярной образности оказался органично вплетенным в общий контекст религиозно-философских исканий эпохи.

Солярная символика имеет богатую историю, она впитала в себя многолетний опыт мифологического сознания и культурных парадигм разных народов. Особо присуща солнечная доминанта египетской и индоевропейской мифологическим традициям. Отголоски архаических и мифологических представлений о солнце до сих пор явственно проявляются в литературах разных народов.

Генетически солярная символика М. Кузмина восходит к египетской мифологии. Недолгое пребывание в Египте в 1896 г. помогло поэту «на долгие годы полностью погрузиться в мир как древнего Египта, так и античной Александрии, создав удивительно полную картину быта, нравов, обычаев, традиций этого блаженного города, столь соблазнительного для поэтов» [2, с. 13].

В наибольшей степени это касается сборника «Сети», вышедшего в апреле 1908 г. в московском символистском издательстве «Скорпион».

Солнце в стихах, составляющих сборник, выступает в трех ипостасях (утреннее, полуденное и вечернее солнце), что соотносится с соответствующими солнечными богами в Древнем Египте. Солнце переправляется по небесному океану: на рассвете это юный бог Хепри, в зените − Ра, солнечный бог в расцвете сил, на закате − бог-старец Атум. Если Атума обычно изображали в облике человека, то Хепри − в виде скарабея. «Как олицетворение восходящего солнца, он был тождествен Атуму − заходящему солнцу и Ра − светящему днем. Придаваемый ему облик скарабея был связан с убеждением, что этот жук способен размножаться сам по себе, отсюда его божественная созидательная сила. А вид скарабея, толкающего впереди себя свой шар, подсказал египтянам образ бога, катящего солнце по небу» [6, с. 21—22].

В сборнике «Сети» семантика солнечных символов связана с любовной тематикой («Целый день», «Мы проехали деревню, отвели нам отвода…», «О, быть покинутым — какое счастье!..», «Вечер») и темой дороги, пути (раздел «Радостный путник»). В цикле «Александрийские песни», стихо-

творения которого принесли поэту первый читательский успех, солярных знаков гораздо больше, чем в любом другом разделе «Сетей». В «Александрийских песнях» главенствующую роль занимает бог полуденного солнца Ра. Жрецы Гелиополя («Город Солнца» (древнеегипетский Иуну) – один из древнейших городов Египта, центр культа бога Ра) создали свою версию возникновения мира, объявив его создателем бога солнца Ра. «Имя Ра присоединили к именам Атума и Хепри в эпоху Древнего царства» [6, с. 18].

В стихотворении «Солнце-солнце…» поэт использует не только египетскую, но и древнегреческую мифологическую образность. Дело в том, что древние греки отождествляли Ра с Гелиосом. В «Сетях» упоминаются лишь те египетские боги, которые имеют «эквивалент» в греко-римской мифологической традиции. С. Корниенко считает, что «подобный принцип удвоения (иногда утроения) мифологических ролей необходим не только для придания мистерии вселенского (метакультурного) характера, но и является надежным базисом „продления настоящего", а следовательно, формирования мифологического времени» [4, с. 62]. Прежде всего, поэт художественно воплощает мифологическое представление о солнце как о всеобщем организующем начале.

Солярная символика четвертого раздела «Александрийских сетей» − «Мудрости» − носит иное семантическое наполнение. Символика солнца присутствует во всех пяти стихотворениях раздела (сама словоформа «солнце» встречается здесь 9 раз), причем в каждом отдельном случае затрагивается определенная философская проблема (вопрос о быстротечности жизни, тленности всего существующего в стихотворении «Что ж делать…», тема цельности, единства и красоты окружающего мира – в стихотворении «Как люблю я, вечные боги…» и т. д.).

Солярная символика в последующих поэтических сборниках М. Кузмина носит несколько иной характер. Здесь по-прежнему присутствуют культурные связи и параллели, но М. Кузмин уже ориентируется не на одну мифологическую традицию, магистральное направление заменяется несколькими, порой не связанными друг с другом. Отсюда и сам принцип компоновки сборников: по свидетельству Л. В. Аносовой, «есть намеки на то, что поэтические книги М. Кузмина создавались непроизвольно, чуть ли не случайно», а в мемуарах Г. Иванова «Петербургские зимы» приводится характерный эпизод: когда на вопрос автора воспоминаний, включать ли какое-то стихотворение в книгу или нет, М. Кузмин отвечает: «Почему же не включать? Зачем же тогда писали? Если сочинили − так и включайте…» [3, с. 103].

В сборнике «Осенние озера» солярная образность сплетается с мотивами любви-страсти и смерти. Так, в стихотворении «Не верю солнцу, что

идет к закату…» можно найти отражение мифологических представлений о том, что «закат не считается „смертью“ Солнца. <…> Солнце обладает исключительным правом проходить через преисподнюю, не будучи в состоянии смерти» [7, с. 137]:

Когда придешь ты в светлую долину,
Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.
Любви долина – не долина смерти.
Ах, нет для нас печального закату:
Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?
Кто приравнять ее бы мог отливу?..
[5, с. 141]

«Солярная» тематика продолжена М. Кузминым в книге «Вожатый», представляющей собой в структурном отношении собрание «поэтических текстов, в большинстве случаев безымянных, связанных внутренними лейтмотивами, образной системой, реже ритмикой и размером» [1, с. 15]. Символика солнца здесь имеет христианские истоки. Так, в стихотворении «Еще нежней, еще прелестней…» поэт рисует приход весны, который знаменует собой пробуждение от «сонной, косной суеты» [5, с. 313]. Но антураж этого пробуждения не языческий. Весна как время возрождения проецируется на христианскую Пасху – светлое Христово Воскресение – как символ воскресения и веры. Лирический герой, обращаясь к Господу, смотрит на солнце «умиленный», т. е. следует христианской традиции, ведь «сам Господь, как источник всякого света, блага и блаженства, образно называется в Св. Писании солнцем» (Пс. 83:12).

Традиция переплетения различных религиозно-философских традиций в поэтическом творчестве М. Кузмина находит продолжение в стихотворении «Солнце-бык». В египетской мифологии бык – посвящение богу солнца Ра, который изображался в виде небесного быка. Кроме того, бог плодородия Апис в Египте представлялся как бык с солнечным диском между рогов, а в Древней Греции бык посвящался Гелиосу (опять-таки «солнечному» божеству). Исходя из вышесказанного, можно выделить два смысловых компонента, содержащихся в мифологеме «бык», − это «плодородность» и «солярность». То есть мы имеем дело с символом, полисемантичным по своей природе.

Таким образом, М. Кузмин в своем творчестве умело соединил различные культурные эпохи. Своеобразным звеном в этом временном и культурном многообразии стала солярная символика. Способность поэта легко переносить читателя из одного временного измерения в другое, нанизывать культурные символы, создавая тем самым неожиданные эффекты, поразила еще современников.

Литература

1. *Аносова Л. В.* Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. − Москва, 2008.

2. *Богомолов Н. А.* Любовь − всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. – Санкт-Петербург, 2000.

3. *Иванов Г.* Петербургские зимы. Собр. соч.: в 3 т. − Москва, 1994.

4. *Корниенко С. Ю.* В «Сетях» Михаила Кузмина: семиотические, культурологические и гендерные аспекты. − Новосибирск, 2000.

5. *Кузмин М.* Проза и эссеистика: в 3-х т. − Москва, 2000.

6. *Липинская Я.* Мифология Древнего Египта. – Москва, 1983.

7. *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. − Москва, 1999.

О. Е. Мытник

Топос дома в драматургии Н. Садур

Социокультурная ситуация, сложившаяся в 80—90-е годы XX века, отразила смену культурных и художественных парадигм, что определило поиск нового героя, адекватного социуму. Среди проблем, поднимаемых драматургами, центральное место занимают проблемы: человек и новое общество, человек и новое поколение, которое выросло в «сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих „рецептов“» [1, с. 38]. Выход из аксиологического кризиса современности драматурги пытаются найти в обращении к «старым» идеалам русской классической литературы – дом, семья, любовь, верность – и проверке ими своих героев. Наиболее ярко реалии социума и героя отражает образ Дома.

Дом относится к основополагающим архетипам человеческой культуры. «Изначально предназначенный для защиты человека от природной стихии, Дом постепенно приобретает новые функции и начинает рассматриваться в контексте широкого круга понятий: кров, семья, народ, нравственность, память, вера» [2, с. 6]. Получив дополнительную семантическую нагрузку, Дом превращается в уменьшенную модель мироздания и человеческого бытия.

На протяжении многих веков Дом олицетворял в искусстве порядок, гармонию, оплот семейного счастья и уюта. Но в XX веке образ Дома коренным образом меняется, отражая тем самым изменения в обществе. «Дом приобретает черты трагического и утрачивает значение Дома-крепости» [1, с. 34].

В драматургии Н. Садур образ Дома становится одним из ключевых элементов художественного мира. Исследование этого образа позволяет актуализировать онтологическую проблематику творчества Н. Садур, так как «квартирный вопрос» в ее пьесах неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования как в конкретно-бытовом, так и в философском, бытийном смысле.

С одной стороны, Дом олицетворяет порядок, гармонию и красоту в сознании ее героев, с другой – он свидетельствует об их социальном статусе, указывает на нравственные и духовные качества персонажей. Разрушение образа Дома в творчестве Н. Садур раскрывается через нарушение социального и бытового пространства, деформацию ценностей предметного мира, неустроенность быта.

В пьесах Н. Садур дома и квартиры часто загружены ненужными предметами или, наоборот, представляют собой пространство, не заполненное личными вещами героев. Отсутствие вещей указывает на безбытность героев и на то, что пустое пространство – место временного пристанища героев, находящихся в вечном поиске. Все это свидетельствует о том, что дом, как и его обитатели, переживает психологические потрясения. Жизнь персонажей сопровождает шум, они покидают свои дома («Занебесный мальчик», «Уличенная ласточка»). Дом, неустойчивый, шумный, с исчезающими или умирающими героями, становится Антидомом – местом, где нельзя жить и откуда хочется уехать. Так тема Дома постепенно переходит в трагическую тему бездомности.

Разрушение «дома и семьи» как мотив чеховских пьес присутствует в пьесе «Уличенная ласточка» (1981). Действие пьесы разворачивается в двух квартирах, но эти два пространства обладают совершенно различной, даже противоположной природой. С одной стороны, это обычная городская квартира, которая у персонажей пьесы ассоциируется с клеткой, забитой вещами. С другой – это квартира в высотном доме, которая уподобляется клетке птицы, – она словно между небом и землей. Связующим звеном между двумя пространствами является окно, которое выполняет роль «порога». Свободную, «занебесную» героиню Аллочку мучительно тянет к окну, в безграничный простор, подальше от ненавистной ей обывательской жизни. Ее муж, наоборот, комфортно чувствует себя в квартире-клетке, приводит туда любовницу, а окно давно собирается заклеить. Трагедия распадающейся семьи не вызывает сочувствия. Квартира как символ семейного дома никому уже не нужна.

Дом и Антидом, свой и чужой мир позволяют разграничить и цветовые характеристики. Цветовые обозначения в пьесах всегда символичны: светлые и яркие краски возникают в те моменты, когда герои чувствуют себя легко и спокойно. Они призваны отразить «озарение» героев, пробуждение сознания и души. Мрачные краски (черный, серый) и отсутствие света указывают на трагичность действия, на бездуховность героев, их темное прошлое.

Гибель дома и разрушение семьи приводит героев Н. Садур к глобальному мировоззренческому и бытийному кризису, когда смешиваются высокое и низкое, земное и профанное. Эта ситуация небытия находит свое символическое выражение в центральном для творчества Н. Садур образе коммуналки, созданном драматургом на пересечении социально-культурных и индивидуально-авторских представлений об этом типе жилища. С одной стороны, садуровская коммуналка – это реальное место, а с другой – десакрализованное, фантасмагорическое, ирреальное пространство.

Так, пространство-образ коммуналки в пьесе «Черти, суки, коммунальные козлы…» (1992) мифологизируется и становится похожим на поле Куликово, где должны схватиться в решающей битве добро и зло.

В пьесе сосуществует два мира: мир коммуналки и мир главной героини Верочки, живущей обособленно от всех. Действие перемещается из ее комнаты в места общего пользования. Будни коммунальной квартиры выписаны драматургом предельно достоверно, с их мелочными бытовыми конфликтами (кто ворует общее тепло и электричество?), взаимной бранью и оскорблениями. Истинный конфликт в пьесе – несовместимость мира «мелочных интересов» и мира высоких идеалов. «Нас учили жить идеалами, – говорит Верочка. – Все забыли, а я помню» [3, с. 185].

Однако, несмотря на все потрясения и разрушения, образ Дома в творчестве Н. Садур трактуется как необходимая и безусловная ценность, своеобразная константа в постоянно меняющемся внешнем мире. Принадлежность конкретному дому крайне важна для персонажей Н. Садур, так как дает надежду на счастье и гармонию в жизни. Так, герои пьесы «Чардым» (1997), сбежавшие от невыносимой городской жизни, даже на далеком острове пытаются обустроить свой быт и создать некое подобие дома. Таким семейным очагом становится «голубая дощатая стена летнего домика» [3, с. 416], ибо сам он давно рухнул. Однако эта уцелевшая стена еще способна сплотить и спасти героев от мрака бессмысленной жизни.

Литература

1. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX—XXI века. – Москва, 2006.

2. *Пояркова Н. С.* Дом и мир в прозе М. А. Булгакова: автореф. … канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2005.

3. *Садур Н. Н.* Обморок: пьесы. – Вологда, 1999.

А. В. Наумова

Противоречия истории Боснии в литературно-художественном отражении

Рассказ в Боснии – это больше, чем просто литературный жанр. Это образ жизни. Все, что пережито боснийцами, становится легендами, преданиями, мифами. Очень много поэзии в их жизни, которая переполнена невероятным трагизмом и неразрешимыми противоречиями. Противоречия представляют как раз суть боснийской среды. Нет дисгармонии – нет и Боснии, нет ее неповторимости. Поэзия меланхолии здесь заменяет счастье, которому нет места. Такой дух Боснии во всем: в людях, отношениях между ними, в природе, в памятниках архитектуры, в изобразительном искусстве. Кажется, что боснийский воздух наполнен ощущением напряженности и одновременно творческой непосредственности.

Конгломерат культур стал причиной формирования в Боснии абсолютно специфической системы ценностей, анализ которых привлекал внимание многих ученых, этнологов, философов, писателей. Своя оригинальная художественная концепция Боснии у нобелевского лауреата Иво Андрича. На страницах его произведений представлена разносторонняя картина жизни в этих краях: от описания природы, климата до характеристик боснийцев как этнической группы и специфики их духовной жизни как таковой. Особенности последней во многом обусловлены сложной религиозной ситуацией, которую трудно охарактеризовать точнее, чем это сделал И. Андрич в романе «Травницкая хроника»: «Четыре веры бытуют на этом узком, гористом и бедном клочке земли. Каждая из них исключает другую и держится особняком. Все вы живете под одним небом, и питает вас одна земля, но центр духовной жизни каждой из вер далеко, в чужих краях – в Риме, Москве, Стамбуле, Мекке, Иерусалиме или бог знает где, только не там, где народ рождается и умирает. И каждая вера считает, что ее благоденствие и процветание обусловлены отставанием и упадком каждого из трех остальных вероисповеданий» [2, с. 218]. Новейшая история Балкан показала, что в Боснии действительно кроется целый клубок неразрешимых проблем. И. Андрич глубоко вникает в прошлое и настоящее этих земель, пытаясь выделить существенные законы функционирования этой среды. Его герои задаются сложными вопросами и помогают автору приблизиться к истине.

В своих оценках боснийской среды указывал на многочисленные противоречия и М. Селимович. В одном интервью он сказал: «Босния – моя большая любовь и моя, время от времени, болезненная ненависть». А в ро-

мане «Дервиш и смерть» один из героев говорит: «А мы – ничьи, мы – всегда на меже, мы – всегда чья-то добыча. <…> Мы живем на перекрестке миров, на границе народов, под угрозой любого удара, всегда перед кем-то виноватые. Как о скалы, о нас разбиваются волны истории. Нам надоело насилие, и убожество мы превратили в достоинство» [5, с. 189].

Специфика боснийской среды интересует и многих современных писателей. Произведение одного из них недавно вышло в Минске. Это перевод на белорусский язык книги боснийско-хорватского писателя Миленко Ерговича «Иншалла, Мадонна, Иншалла» – сборника рассказов по сюжетам народных песен. Настроения, мелодии, тональности достаточно для талантливого рассказчика, выходца из Боснии, чтобы досоздать и заново воплотить жестокие судьбы, семейные или личные трагедии, страдания. По словам И. Гордич, «Ергович в полной мере сумел преобразовать синкретичную по своей сущности песню – с музыкой, мелодией, текстом, способом исполнения, эмоциями, которые она несет, с помощью одного единственного средства – слова, а вернее, рассказа» [6, с. 91].

Об одном и том же говорят безымянный певец прошлого, автор народной песни, и известный писатель современности М. Ергович – настолько неразрывно связано все между собой в этой стране. В галерее образов М. Ерговича много людей не таких, как все: чудаков, калек, отшельников, изгнанников, сирот… Но в центре внимания, кажется, не социальные конфликты между личностью и обществом, а трагедия каждой личности на фоне непохожести на остальных. При этом проблемы героев общечеловеческие. Просто в условиях, в которых они оказались, конфликт становится принципиальным и поэтому более очевидным. Тесно переплетаются в рассказах прошлое и настоящее. И неслучайно, ведь, если бы не сложные перипетии боснийской истории, не было бы и сегодняшнего дня. Сослагательное наклонение здесь не для того, чтобы жалеть, намереваясь повернуть ход истории. Однако понять и почувствовать, что такое Босния XXI века, возможно только через путешествие на несколько веков назад. И снова – связь человека и истории, прошлого и настоящего… Связь всего и одновременно полное отсутствие единства… Узкое пространство, а на нем четыре религии, несколько этносов. Скажем, Горан должен выбирать между женой-сербкой и матерью-хорваткой («Tespih»/«Тэспіх»), а появление мусульманской женщины в христианском монастыре поразило людей больше, чем убийства владык и все войны в истории края («Zulum»/«Зулум»). Сегодня Боснию считают одной из самых противоречивых стран Европы.

С современным писателем Вуком Драшковичем, автором известного романа «Нож», М. Ерговича объединяет один очень смелый и показательный мотив. Конфликт названного романа основывается на том, что детей

из разных семей подменили, и православного мальчика воспитала мать-мусульманка, а ее настоящий сын вырос христианином. В рассказе «Alkatmer»/«Алкатмэр» ситуация немного другая: М. Ергович не дает нам увидеть, что получилось из замены. Внимание читателя сосредоточивается на сомнениях героя-рассказчика, который догадывается об обмане: «Пусть он хоть трижды Коран наизусть выучит, а все равно останется тем, кем есть – братом Милоша, а не плодом нашего общего позора» [3, с. 153].

В произведениях М. Ерговича много национально-колоритного, что привлекает читателя-белоруса своей экзотичностью и оригинальностью. Но в рассказах балканского писателя есть и то, что объединяет поиски творцов всего мира. Универсальные конфликты, общечеловеческие проблемы, которые решают герои, знакомы и нам – или из жизни, или из произведений отечественной литературы.

Безусловно, перевод на белорусский язык и издание книги «Иншалла, Мадонна, Иншалла» – факт весьма существенный, особенно для любителей и знатоков южнославянских литератур. Многое из сокровищницы балканского искусства слова еще не открыто белорусам, и двигаться в этом направлении надо. Литературы народов бывшей Югославии, несомненно, заслуживают большого внимания.

Переводчик книги Сергей Шупа проделал колоссальную работу. Ему при переводе произведений М. Ерговича, по большому счету, пришлось самому почувствовать, пережить, а затем создать все заново в парадигме, понятной нашим соотечественникам.

Спорный вопрос, стоит ли сохранять лексику, специфичную для конкретного иностранного региона, но непонятную белорусам. Надо помнить, что «колоритные» слова при чтении в оригинале не вызывают никаких затруднений, воспринимаются естественно. А в переводе, неся локальный колорит, они заставят читателя-белоруса остановиться, будут привлекать к себе слишком много внимания. Однако, кажется, диалектику самобытного и понятного переводчик С. Шупа постиг.

Сразу обращает на себя внимание название языка, с которого переведена книга: боснийский. Наш типичный читатель, пожалуй, немного знает о ситуации на территории бывшей Югославии. А нужно, чтобы он осознавал, что не все так однозначно. Современные языки Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины, Черногории имеют общую историю. И сейчас они в таком состоянии, что их носители легко обходятся без переводчика.

Вот насколько все непонятно, таинственно, перепутано там, среди народов Балкан. Именно так, как показывает нам М. Ергович в своих рассказах. Может, это художественный замысел переводчика: заявить на обложке провокационное название языка, чтобы вдумчивый читатель на собствен-

ном опыте почувствовал, как нелегко, запутанно все там, в тех краях, о которых рассказывает автор? Наверное, нет, но получилось очень кстати.

Литература

1. *Андрич И*. Собрание сочинений: в 3-х т. – Москва, 1984.

2. *Андрич И*. Травницкая хроника; Мост на Дрине. – Москва, 1974.

3. *Ергавіч М*. Іншала, Мадона, іншала. – Мінск, 2012.

4. Иво Андрич. Биобиблиографический указатель. – Москва, 1974.

5. *Селимович М*. Дервиш и смерть. – Москва, 1969.

6. *Gordić I*. Transpozicija sevdalinki u zbirci priča Inšallah, Madona, Inšallah Miljenka Jergovića // Zbornik Matice srpske za slavistiku. – Knjiga 74. – Novi Sad, 2008. – S. 79—93.

К. П. Пілат

Якуб Колас і Мікалай Гогаль

Мікалай Гогаль на сучасным этапе развіцця культуры ўспрымаецца як з'ява сусветнай літаратуры. Яго творчасць выходзіць за межы нацыянальнай літаратуры і разглядаецца як з'ява міжкультурная найперш таму, што тыя адкрыцці, якія здзейсніў пісьменнік, прама ці ўскосна датычацца вялікай колькасці літаратур свету. Беларуская літаратура не стала выключэннем, зведаўшы гогалеўскі ўплыў на розных узроўнях.

Асабліва моцным быў уплыў М. Гогаля на Якуба Коласа. У станаўленні мастацкага стылю Коласа-празаіка гогалеўскія традыцыі былі без перабольшання вызначальнымі. Гэты факт неаднаразова адзначаў і сам пісьменнік. У артыкуле, прысвечаным 100-годдзю з дня смерці М. Гогаля, Я. Колас пісаў, што ён пазнаёміўся з творчасцю М. Гогаля яшчэ тады, калі толькі пачынаў вучыцца грамаце. Але ўжо тады ён адчуў вялікую моц гогалеўскага слова і захацеў прачытаць усё, што напісана М. Гогалем. Яго жаданне спраўдзілася пазней. Аднойчы Кастусь застаўся на зімовыя канікулы ў інтэрнаце настаўніцкай гімназіі ў Нясвіжы, каб прачытаць шмат кніжак па праграме, але выпадкова патрапіў на «Вечары на хутары каля Дзіканькі» і ўжо не расставаўся з імі, перачытваючы нанова: «Глыбіня і праўда паказу, непараўнальная прыгажосць апісанняў, цудоўная мова, што пераліваласся сонечным гумарам, грозная і вялікасная, – усё гэта хвалявала, узрушала, прымушала задумвацца. Гогаль раскрываў перада мной жыццё народа, і ў новым святле паўставала ўсё навакольнае: беднасць і забітасць беларускага сялянства, прыгнечанага панствам» [5, с. 108]. Я. Колас, выдатна ўсведамляючы значэнне М. Гогаля ў сусветнай літаратуры, імкнуўся далучыцца да яго творчых адкрыццяў. Беларускага пісьменніка прываблівала арыгінальнасць стылю М. Гогаля, яго надзвычай натуральная мова, якая вызначалася ўнутранай насычанасцю, трапнасцю, а таксама факт збліжэння ў яго творчасці літаратурнай мовы з жывой размоўнай мовай народа.

Пра тое, што ля вытокаў Коласа-празаіка стаяў менавіта М. Гогаль, сведчаць не толькі шматлікія прызнанні, але і першая спроба пісаць прозу. Твор «Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле» напісаны Я. Коласам прыкладна ў 1896—1897 гг. відавочна «пад Гогаля». Твор цікавы найперш жывой беларускай мовай. Персанажы твора – не выдуманыя асобы, а жыхары роднай вёскі пісьменніка – Мікалаеўшчыны. Карусь Лапаць, ад імя якога вядзецца аповед, прыгадвае М. Гогаля: «З чаго тут пачаць пісаць. Хоць бы паглядзець, як людзі пішуць. Ох, добра пісаў Гогаль (як яшчэ хадзіў я ў шко-

лу, чытаў троха Гогаля). Вот хіба была галава! Як скажа што, усё роўна як наш муляр Мацюта глінаю ў сцяну ўлепіць» [4, с. 187]. Карусь Лапаць – збіральнік гісторый з народнага жыцця – герой функцыянальна тоесны Рудому Паньку з «Вечароў на хутары каля Дзіканькі». У аповедах М. Гогаля адбываецца свята народнага духу, народнай глыбіні. Гэта цалкам супадае з зацікаўленнямі Я. Коласа, для якога народ таксама з'яўляецца аб'ектам назірання.

У творы «Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле» выявілася цікаўнасць Я. Коласа да народных паданняў, мясцовых гісторый, анекдотаў. У гэтых народных замалёўках ён бачыў сапраўдную сутнасць народнага жыцця ва ўсіх яго праявах. Беларускі пісьменнік неаднаразова адзначаў, што менавіта М. Гогаль раскрываў перад ім жыццё народа, што менавіта М. Гогаль «прымушаў» зірнуць на наваколле з іншага боку. Гэты погляд мы знаходзім у вершаваных апавяданнях «Зяць», «Паслушная жонка», «Доктар памог», «Першы заработак», «За дождж», «Батрак», «Як Янка забагацеў», «На рэчцы зімою». У іх Я. Колас спрабуе паказаць чалавека ўсебакова: у побыце, падчас працы, праз сямейныя адносіны. М. Гогаль пачынаў свой літаратурны шлях з апісання побыту, нораваў і звычаяў Украіны, паступова пашыраючы межы да адлюстравання ўсёй Русі. Я. Колас пачынаў з апісанняў каларыту пэўнай мясцовасці, паступова ўздымаючыся да нацыянальнага ўзроўню.

Наступным важным аспектам творчых сувязяў Я. Коласа з М. Гогалем з'яўляецца гумар. Наогул, гумар – адзін з моцных бакоў Гогаля-пісьменніка. М. Гогаль здолеў стварыць свой адметны стыль пры адлюстраванні «смехавога боку» ў сваіх творах, асноўная асаблівасць якога – «смех праз слёзы». Гэты кантраст быў абумоўлены неадпаведнасцямі паміж расійскай рэчаіснасцю і часам, паміж народам і антынароднай урадавай палітыкай. У артыкулах, прысвечаных «Мёртвым душам», В. Бялінскі адзначыў, што гумар М. Гогаля складаецца з процілегласці ідэалу жыцця з тым, што адбываецца на самой справе. Такога кшталту паказ рэчаіснасці мы знаходзім у апавяданнях Я. Коласа. У прозе беларускага пісьменніка вясёлае і смешнае часам ідзе побач з трагічным і сур'ёзным, пераплятаючыся і ўступаючы ў актыўнае ўзаемадзеянне паміж сабой. Гэтая сумесь сегментаў球 рознага ўзроўню стварае адмысловы эфект, дазваляючы найбольш поўна і выразна перадаць трагізм існуючага ладу. Прыём кантрасту часта сустракаецца ў прозе Я. Коласа, напрыклад, у нарысе «Думкі ў дарозе», дзе «поруч з галытваю ходзіць роскаш і багацце, разам з людскімі слязьмі мяшаюцца панскія вальсы». Згадаем урывак з «Мёртвых душ» М. Гогаля: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными

высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные дерева и плющи, вросшие в домы, в шуме и в вечной пыли водопадов» [1, с. 208]. М. Гогаль у творы паказвае дзве Русі: першая – памешчыцкая і чыноўніцкая, другая – народная. На гэтай аснове і ўзнікае кантраст. М. Гогаль няспынна разважае над лёсам народа. Тое ж мы назіраем і ў Я. Коласа, для якога тэма роднага краю з'яўляецца адной з вызначальных тэм, якая лейтматывам праходзіць праз усю яго творчасць.

Варта сказаць пра ўплыў Гогаля і на характар пейзажных малюнкаў Я. Коласа. Д. Гальмакоў адзначыў такую адметнасць коласаўскага стылю ў перадачы пейзажу, як «лірычная пранікнёнасць». Гэтую рысу даследчык непасрэдна звязвае з традыцыямі творчасці М. Гогаля. Сапраўды, пейзаж у прозе М. Гогаля выконвае сэнсаўтваральную функцыю. Прыгадаем урывак са «Страшнай помсты» М. Гогаля: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. Ни зашелохнет; ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величавая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру. <…> Редкая птица долетит до середины Днепра! Пышный! ему нет равной реки в мире» [2, с. 149].

Я. Колас у трылогіі «На ростанях» піша: «А як прыгожа выглядае адгэтуль Нёман! Як выцягнутае срэбнае вужышча з дзясяткамі, сотнямі, тысячамі прыгожа акругленых кален-нартоў, павіваецца, бы пасмейваецца на сонцы, стары наравісты Нёман у высокіх берагах, атуленых лозамі і пахучымі травамі-зеллем, далінамі-лугамі, палямі-ўзгоркамі з залатымі або беласнежнымі схіламі пяскоў. <…> Смела кажу: мала дзе знойдзеце вы такія прыгожыя рэчкі, як Нёман» [3, с. 194].

Такім чынам можна вылучыць 3 асноўныя вектары ўплыву творчасці М. Гогаля на Я. Коласа: 1) выкарыстанне фальклорнай традыцыі; 2) смехавая культура; 3) характар пейзажных малюнкаў. Гэта дазваляе нам падкрэсліць, что М. Гогаль аказаў значны ўплыў на творчасць Я. Коласа.

Літаратура

1. *Гоголь Н.* Мертвые души. Поэма. – Минск, 1978.

2. *Гоголь Н.* Вечера на хуторе близ Диканьки: Повести, изд. пасичником Рудым Паньком. – Минск, 1981.

3. *Колас Я.* Збор твораў: у 20 т. – Мінск, 2009. – Т. 14.

4. *Колас Я.* Збор твораў: у 20 т. – Мінск, 2009. – Т. 6.

5. *Мушынскі М. І.* Якуб Колас: Летапіс жыцця і творчасці. – Мінск, 1982.

А. В. Покало

Особенности конфликта в монодраме Н. Евреинова «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)»

Осмысление развития драмы XXI века, ее проблем и конфликтов невозможно без учета опыта Н. Н. Евреинова, его учения о театрократии и реализации данной концепции в форме монодраматической теории. Экспериментальная пьеса «Чему нет имени» (с подзаголовком «Бедной девочке снилось») актуальна как образец монодрамы. Пьеса в 3-х действиях и 8-ми картинах с эпилогом создавалась в эмиграции в 1935—1937 годах и является «зрелым» произведением автора. Под монодрамой, по Н. Н. Евреинову, понимается такого рода драматическое представление, которое, «стремясь наиболее полно сообщать зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [2, с. 265]. Структура монодрамы, таким образом, направлена на «экстраполяцию исключительно имагинативной сферы представленного в ней персонажа, его внутренней точки зрения» [4, с. 265], что согласуется с концепцией современного постдраматического театра Х.-Т. Леманна о переносе всех компонентов драмы в область ментального сознания зрителя. Изучение особенностей построения конфликта монодрамы имеет целью проецирование возможностей монодрамы в современное драматургическое пространство.

Первые шесть картин пьесы Н. Н. Евреинова отражают события, происходящие под Петербургом (в Гатчине) предвоенным летом 1914 года: это реалистическое изображение жизни и быта семьи Лутохиных, которая находится под негласным надзором полиции. Очевидно, что конфликт проявляет себя на идейно-нравственном уровне. Он представляется внешним между персонажами – сторонниками политического просвещения – и их оппонентами, чья точка зрения проявилась еще в первой картине в диалоге Шуры, Нюры, детей печатника Лутохина, и нанятого для обучения их политике студента Воскресенского. Шура против выражения «свобода совести»: не понимает и не принимает его.

Развивающийся конфликт, по классификации В. Е. Хализева, можно отнести к конфликтам-казусам: противоречия между жителями дачи и их гостями локальны, разрешимы в духе социальных драм XIX—XX веков. Нравственная проблема – единственное, чем осложняется сложившееся положение. Она предопределяет переход развития конфликта на субстанциальный уровень, что в целом характерного для неклассического сюжетостроения. Шура, Шурочка, младшая дочь переплетчика Лутохина, вносит в типизированный мир персонажей с рационалистическими установками

сентиментальность, которая для них выглядит проявлением умственной ущербности, ненормальности. Потому в диалогах метафора «дурочка» несколько раз обращена к Шурочке. В авторской ремарке к 1-му действию говорится: «Шура способна внушить впечатление или идиотки, или экзальтированной дурочки» [3, с. 205].

К 6-му действию бинарная оппозиция *разумность* (естественное психологическое состояние) – *сумасшествие* (психологическая нестабильность) маркирует практически всех членов семьи. Серафиме Кондратьевне диагноз неизлечимой «психастении» ставит доктор: «больную клонит ко сну… ее все время осаждают всякие сновидения» [3, с. 214]. Он же «смотрит как на полуумного» на Смолько, отца Серафимы. Даже Нюра в результате слышит от влюбленного в нее Михаила обвинение в том, что она «сумасшедшая и психопатка». Через деформацию сознания нарушается гармония мира, но противоречие не мотивировано волей и поступками персонажей. Такими свойствами обладает субстанциональный конфликт «человек-мир», универсальный, возникающий «согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и совершениям людей» [1, с. 197]. Очевидно, что противоречие разум – безумие становится движущей силой. Причем само противоречие существует в различных плоскостях (например, сын доктора замечает ему: «У тебя все „безумие“! И война – „безумие“, и женитьба – „безумие“» [3, с. 215]). Схожими характеристиками обладает конфликт в «Черных масках» Л. Андреева. Между пьесами можно обнаружить и другие аналогии. Сцена объяснения между Михаилом и Нюрой 4-ой картины, в которой намечается внутренняя сущность конфликта (жертвенность – безумие или следование нравственному императиву как залогу разрешения всех противоречий), позволяет утверждать переход конфликта не на субстанциональный уровень, а на экзистенциальный.

Конфликт такого типа определяет композиционные особенности пьесы. Теряет свою специфическую значимость понятие экспозиции, потому что ей становятся первые 6 картин, в которых представляются идеологические, визуальные, интертекстуальные коды для постижения произведения и путей углубления конфликта.

В конце 6-ой картины характер действия меняется: получено известие о всеобщей мобилизации. На первый взгляд, продолжается внешнее развитие намеченных сюжетных линий, однако неожиданно для читателя в газетах, которые приносит служанка, сообщается о прекращении военных действий. Происходит так называемый сюжетный «слом». Социально-исторические, политические, идейные противоречия, образующие «драматический узел», разрешаются через создание мирного позитивного и всеобщего сосуществования: «Найден компромисс, принятый к исполнению как Австро-Венгрией, так и Сербией. Тяжба между ними переносится завтра же в Гаагский Трибунал!» [3, с. 230].

Наблюдается распад действия на две линии: изображение земного рая и трагичных событий в переломный момент истории. Единство действия нарушено, но два варианта разрешения социально-исторической кризисной ситуации подготавливают почву для перехода конфликта не на субстанциональный, а на экзистенциальный уровень: персонажи задаются вопросами смысла жизни и смерти, свободы и ответственности. Монолог раненого Миши, также утратившего ощущение реальности, концентрирует действие: «Где я? Что со мной?.. <…> Я жить хочу! Слышите?.. Мне двадцать три года!.. <…> Мне больно, мне невыносимо больно! Кто меня ранил так? Что за пытка? За что?..» [3, с. 233]. В таких условиях в полной мере проявляется нравственная сущность каждого, готовность жертвовать. Первичная проблема смысла, свойственная любой экзистенциальной кризисной ситуации, выражена в вопросе Серафимы Кондратьевны: «Какой действительности? Есть правда у Бога и правда у людей! И порой они вовсе не схожи!» [3, с. 231].

Следует отметить, что субъект действия, в роли которого выступает Серафима Кондратьевна, не испытывает противоречий, в большинстве случаев свойственных субъектам действия современных монодрам. Сущностный конфликт (самоопределяющаяся личность сталкивается с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)) не происходит в наложении сна и яви. Среди персонажей, по мнению окружающих, обладающих отклонениями, ее характер выделяется своей статичностью. Она всегда следует иной, высшей правде. Серафима Кондратьевна обладает всеми признаками принадлежности «иному миру»: «с горящими „нездешним светом“ глазами, жестом лунатички закрывает за собой дверь, в неописуемом экстазе бросается на колени». Окончание войны, мир без войны – продукт больного сознания Серафимы Кондратьевны – есть идеальный мир, который, как ей кажется, и есть реальность. Шурочка, двойник Серафимы Кондратьевны, говорит сестре Нюре: «Я завидую маме: она живет в другом мире, где царит правда Божия, а она правдивее здешней правды!» [3, с. 234]. Не случайно именно этот персонаж обладает двойниками. Принцип двойничества Ф. М. Достоевского в персонажной системе внедрен для успешного развития экзистенциального конфликта.

Евреиновскую монодраму от современных аналогов конца XX—XXI веков отличает то, что конфликт пьесы нельзя считать неразрешимым и нерешаемым. Аксиологический вектор дает возможность автору из оппозиции *правда людей – правда онтологическая* выбрать последнюю категорию. В эпилоге Н. Н. Евреинов разрешает противоречие через смену пространственно-временной парадигмы на некую трансцендентную сферу: появляются ангелы-вестники, а все присутствующие слышат «детское пение – „Слава в вышних Богу“ – как бы исходящее из уст Ангелов» [3, с. 241].

Все произведение изобилует интертекстуальными вставками и библейскими аллюзиями. Двойственность, заложенная в заглавии («какой именно девочке?», «что именно снилось?»), Серафима Кондратьевна в качестве «единого действующего» монодрамы позволяют интерпретировать подобный Небесному Царствию идеальный мир конца пьесы и возможность разрешения конфликта как следование евангельским словам: «Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» [5, с. 32]. Сама же Серафима цитирует 1-е Послание апостола Павла коринфянам: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будет безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» [3, с. 219].

Сакральная христианская символика числа картин – восемь – также указывает на разрешение конфликта в качественно иной пространственно-временной организации (8 – символ бесконечности и постапокалиптического времени). Через двухуровневый экзистенциальный конфликт и субъект действия в лице Серафимы Кондратьевны читателю/зрителю дается возможность дать имя каждому из миров («Чему нет имени»), признать за одной из реальностей статус настоящей в зависимости от собственной системы ценностей.

Таким образом, конфликт в пьесе «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)» имеет двухуровневый характер и схож с драматическими конфликтами в современных монопьесах. Однако разрастающиеся до вселенских масштабов противоречия, их онтологический характер существенно отличают монодраму Н. Н. Евреинова от монодрамы XXI века. Конфликт в подчеркнуто неопределенных по статусу смысловых сферах яви и сна, реальности и ирреальности, разума и безумия ставит читателя в ситуацию выбора не логического, а экзистенциального, что обеспечивает внутреннюю причастность к «чужой драме». Опыт драматурга-новатора может быть спроецирован на коммуникативные возможности монодрамы в современном драматургическом пространстве.

Литература

1. *Журчева О.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия. – 2010. – № 4. – С. 195—198.

2. *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». – Москва, 1998.

3. *Евреинов Н. Н.* Чему нет имени (Бедной девочке снилось) // Современная драматургия. – 2005. – № 4. – С. 205—241.

4. *Лавлинский С. П.* «Введение в монодраму» Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии // Школа теоретической поэтики. – Москва, 2010. – С. 224—233.

5. Новый завет Господа нашего Иисуса Христа. – Брюссель, 1979.

Н. А. Рымарчук

Автор как центральная смысловая категория в немецкой прозе о Чернобыле

Три писательницы – Криста Вольф, Гудрун Паузеванг и Мерле Хильбк – обратили внимание на трагедию, произошедшую 26 апреля 1986 г. в Чернобыле. При этом К. Вольф и Г. Паузеванг в своих произведениях «прошли» по горячим следам случившегося. Повесть «Авария» («Störfall») и роман «Облако» («Die Wolke») появились уже в 1987 г. Их младшая современница М. Хильбк попыталась осмыслить катастрофу спустя четверть века. В 2011 г. выходит в свет ее книга «Дитя Чернобыля» («Tschernobyl Baby»). В данном исследовании рассмотрим проблему повествовательной перспективы и ее роли в организации художественного мира этих трех произведений.

Сам термин «повествовательная перспектива» относится к такой сфере филологии, как нарратология, или теория повествования, и широко распространен в работах немецкоязычных литературоведов (Erzählpersperktive), которые одними из первых обратили внимание на этот аспект повествовательной структуры прозаических произведений. Так, швейцарский теоретик Ф. К. Штанцель разработал типологическую модель «повествовательных ситуаций», в соответствии с которой им было выделено три типа «повествовательных отношений»: auktoriale Erzählsituation («аукториальная повествовательная ситуация»), personale Erzählsituation («персональная повествовательная ситуация») и Ich-Erzählsituation («я-повествование)».

Впоследствии учеными было предложено еще несколько подобных концепций, из которых особой популярностью в научной среде пользуются теория «фокализации» французского исследователя Ж. Женетта и модель «точки зрения» российского ученого Б. Успенского. В основу нашей работы положена концепция Ф. Штанцеля, которая, пройдя испытание временем и критикой, по сегодняшний день остается признанной и востребованной как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении. В частности, на ее состоятельность, указывает известный филолог В. Шмид в своем фундаментальном труде «Нарратология» (2003).

Сюжет повести К. Вольф «Авария» фактически вмещается в один день, но при этом она поражает своей содержательностью. Главная героиня, некая немецкая писательница, однажды утром просыпается и слышит сообщение о взрыве на атомном реакторе в где-то в Европе. Хотя точное место трагедии в произведении не указано, читатель понимает, что автор имеет в виду Чернобыль. В традиционном смысле в «Аварии» мало что происхо-

дит. Повествование ведется от первого лица («я-повествование») и представляет собой цепочку раздумий главной героини, воспринимаемую как alter ego самой К. Вольф. Отметим, что текст повести воплощает жизнь человеческого сознания, переживания, относящиеся не только непосредственно к атомному взрыву. Это также беспокойство сестры о родном брате, которому делают операцию на головном мозге. Более того, брат писательницы, судя по всему, является физиком-ядерщиком. На протяжении всего произведения главная героиня рассуждает о судьбах мира, противоречивости развития современной европейской цивилизации, население которой стоит на пороге физического уничтожения и духовной деградации в результате всеобщей безответственности и отчужденности, неразумного отношения к достижениям научно-технического прогресса, о художественном творчестве, проблемах взаимопонимания людей, взаимоотношениях разных поколений.

В повести «Авария» реализуется основной принцип творчества К. Вольф – принцип «субъективной аутентичности», предполагающий необходимость авторского «растворения» в материале произведения, что обеспечивает понимание читателем позиции самой писательницы относительно изображаемых ею конкретных событий. В этом смысле предельная откровенность, смелость мыслей, экспрессивность главной героини «Аварии» поразительны:

> Я, милый брат, подумала: человек хочет испытывать сильные чувства, хочет, чтобы его любили. И точка. В глубине души это знает каждый, и если ему не дано, не удается удовлетворить эти сокровенные желания или что-то препятствует их удовлетворению, тогда он создает, ах, мы! – тогда мы создаем себе суррогат удовлетворения и отдаем сердце суррогату жизни, суррогатной жизни, а все наше ужасающее техническое творчество, что ширится с захватывающей дух стремительностью, – суррогат любви. А все, что они называют прогрессом и чему я тоже привержена, милый брат, хочу я того или нет, это же не более чем подсобное средство, дабы вызвать сильные чувства (…«когда я сжимаю коленями свой мотоцикл, я на голову выше своего захудалого шефа…»), – вот что можно обо всем этом сказать… [1, с. 24—25].

В центре романа «Облако» Г. Паузеванг – четырнадцатилетняя девочка по имени Яна-Берта, жительница небольшого гессенского городка Шлица. Однажды на уроке она слышит сигнал тревоги. Никто не знает, что случилось, и на первых порах всем кажется, что это шутка или учения. Однако через некоторое время становится ясно, что на атомном реакторе в Графенрейнфельде, расположенном в 80 километрах от Шлица, произошел взрыв. Изложение событий в романе «Облако» осуществляется от третьего лица. Согласно Ф. Штанцелю, здесь мы имеем дело с «персональным повествованием», отличающимся от «я-повествования» тем, что, хотя рассказчик занимает позицию одного из героев, он, тем не менее, автономен. Несмотря на то, что при данном типе повествовательной манеры автор говорит

о главном герое в третьем лице, ему зачастую удается «слиться» с ним воедино, глубоко проникнуть в лабиринты его внутреннего мира. Например, часто в канву романа вплетается несобственно-прямая речь. Мы полагаем, что именно такая форма изложения позволяет Г. Паузеванг наиболее четко, выразительно и последовательно передавать мысли и переживания Яны-Берты. Читатель в данном случае получает возможность глубоко прочувствовать страшнейшие обстоятельства, вместе с девочкой пережить катастрофу на АЭС: «Из всех этих кошмаров самым страшным явлением для нее была потеря волос: ходить лысой и быть вынужденной выдерживать любопытные и сострадательные взгляды!» [2, s. 49] (здесь и далее перевод наш. – *Н. Р.*).

Как и К. Вольф, Г. Паузеванг по-своему пытается исследовать сознание и психику человека, переживающего трагедию. Безусловно, в романе «Облако» в этом смысле мы имеем дело с глубочайшим художественным психологизмом. Подчеркнем, что особое внимание автор уделяет приему «умолчания», то есть изображает лишь поведение центрального персонажа, предоставляя читателю возможность самостоятельно представить себе всю полноту его переживаний. Так, например, в эпизоде, где рассказывается о посещении госпиталя министром, много внимания намеренно уделено неожиданным действиям девочки: «Яна-Берта поднимает каменную фигуру. Папа Флориана – почему он не высказался? Но дверь в зал уже закрылась. Министр очень спешил. Фигурка из камня ударилась о дверную филенку и с шумом покатилась по полу» [2, s. 90]. Дело в том, что накануне тот самый папа яростно возмущался по поводу безразличного поведения политиков, обвинял их в халатности. Однако в момент, когда появляется возможность встретиться с одним из них и высказать свое мнение в лицо, этот человек не находит ни нужных слов, ни мужества. Министр, в свою очередь, говорит что-то невнятное по поводу улучшения обслуживания в госпитале и поспешно покидает палату. При этом мы не знаем, что именно испытывает главная героиня, но понимаем, что здесь выражена крайняя форма ее личного и одновременно авторского возмущения неспособностью современного человека открыто выражать свое мнение, безучастностью сильных мира сего.

Документально-художественная книга М. Хильбк «Дитя Чернобыля» представляет собой результат путешествий автора по загрязненным радиацией регионам Беларуси и Украины, ее общения с людьми, чьих судеб так или иначе коснулась трагедия в Чернобыле. В некоторых главах книги описано пребывание писательницы на родине, в Германии, где она, общаясь с соотечественниками, ищет ответы на многочисленные вопросы о степени влияния чернобыльской катастрофы на сознание современного евро-

пейца. Следовательно, в произведении предлагается посмотреть на трагедию с двух сторон – с позиции граждан постсоветских стран и одного из западноевропейских государств. Такой эффект достигается также за счет того, что в некоторых главах книги в качестве рассказчицы выступает не журналистка М. Хильбк, а девушка Маша из Беларуси, родившаяся как раз в том самом трагическом 1986 г. неподалеку от Чернобыля. Произведение представляет собой синтез различных художественно-публицистических жанров. Фигура автора здесь не размыта, не растворена в персонажах. Он выступает в роли своеобразного репортера, который ездит по деревням и весям, каждый день знакомится с новыми и новыми людьми, спрашивает о Чернобыле, фиксируя истории их жизней, отдельные сюжеты на бумаге и фотопленке. По нашему мнению, именно поэтому жанровое определение этого произведения, данное немецкими исследователями, а именно – репортаж, является вполне уместным. Автор книги «Дитя Чернобыля» действительно сообщает увиденное и услышанное; следовательно, в этом произведении мы имеем дело с «аукториальной» повествовательной ситуацией, при которой рассказчик наблюдает за происходящим «со стороны». В книге именно благодаря внутренней отстраненности рассказчика от описываемых событий, его беспристрастным размышлениям читательскому вниманию представлена максимально полная, объективная, неискаженная картина постчернобыльской реальности, переданная устами писательницы, являющейся одновременно очевидцем всего того, о чем она рассказывает в своей книге.

Подводя итог, отметим, что во всех трех произведениях явственно слышен голос самих авторов. К. Вольф, множество произведений которой было написано от первого лица, сохранила эту повествовательную манеру и в «Аварии», в результате чего ей удалось продемонстрировать, насколько проблема «мирного атома» на самом деле близка всем и каждому. Ее «Я», являясь одновременно «Я» главной героини, представляет собой, по сути, «Я» каждого из нас. Г. Паузеванг в романе «Облако», взглянув на атомную трагедию глазами подростка, апеллирует прежде всего к молодому поколению, в чьих руках будущее. Спустя годы М. Хильбк анализирует катастрофу и ее последствия уже как независимый сторонний наблюдатель.

Литература

1. *Вольф К.* Авария. Хроника одного дня / пер. И. Каринцевой // Иностранная литература. – Москва, 1987. – № 12. – С. 12—57.

2. *Pausewang G.* Die Wolke. – 1997.

Т. А. Светашева

Детская считалка как объект поэтической игры в русской поэзии конца XX века

Считалка – живой и динамичный жанр детского фольклора. Знакомство с ней происходит в раннем возрасте, поскольку она обслуживает игровую среду, функционирует в детском коллективе в устной форме и может распространяться без посредничества книг и педагогов.

В считалке реализуется магическая функция языка: с ее помощью определяется жребий, от ее ритма зависит ход будущей игры. Поэтому содержание считалки подчеркнуто вторично по отношению к ее форме. На первый план выходит функциональный аспект, а именно ритмичность, музыкальность, строгая разделенность на такты. В подражание считалке многие поэты используют прием нанизывания однотипных лексем, создают ритмически ровный список-каталог. Таковы, к примеру, «Стихи на древнерусском языке» и «Стихи на нашем языке» Вс. Некрасова:

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапебе
эсэспе капеэсэс.
[5, с. 31]

Образное пространство считалки иррационально и часто строится на «случайных» рифмах; ей присуща инфантильность в силу зарождения и бытования в детской среде. Поскольку знакомство с этими текстами происходит в раннем детстве, принятие и заучивание предшествует пониманию и осмыслению. Текст принимается как данность, не подвергаясь логической оценке. В результате эти иррациональные, окказиональные образы внедряются в сознание целого поколения. Считалка интересует поэтов конца XX в. прежде всего как неотъемлемая часть картины мира современника, некий базовый образ, прочно закрепившийся в сознании, легко воспроизводимый в любом возрасте, безошибочно узнаваемый.

Интерпретация этих образов и ассоциаций, связанных с ними, открывает широкое игровое пространство. Поэты идут по пути осмысления, логического или интуитивного освоения иррациональных считалочных микросюжетов.

Множество цитат из считалок использует постмодернист М. Сухотин в книге «Центоны и маргиналии». Например, в стихотворении «Роза Якова (маргиналии к Танаху)»:

А и Б
сидели на трубе.
Не бэ,
что А упало,
Б пропало:
нас не так уж мало.
[6, с. 45—46]

Рок-поэт Егор Летов в тексте песни «Свобода» проецирует считалку «Шишел-мышел взял да вышел» на историю подвига Александра Матросова, вернее, на заидеологизированный миф о нем, обостряя деконструкцию мифа непечатным словом.

По нашим наблюдениям, наиболее часто поэты обращаются к одной из самых популярных детских считалок – «Вышел месяц из тумана…».

М. Сухотин в центонном тексте «Страницы на всякий случай» дословно цитирует первую строку считалки:

ты, кормщик, спал и видел сон,
как вышел месяц из тумана,
и как нас много на челне…
[6, с. 30]

Добавлением союза в начало строки поэт меняет стихотворный размер фольклорного текста с характерного считалочного хорея на ямб, что коренным образом меняет звучание, смещая акцент со звуковой формы на содержание строки.

Для создания «работающей», стопроцентно узнаваемой читателем культурной отсылки к этому фольклорному тексту поэты используют при конструировании метафоры сочетания как минимум двух лексем: «месяц» + «туман» или «месяц» + «ножик». Последняя пара образов дает основания узнать как бы отдаленно припоминаемый считалочный сюжет в строках А. Цветкова:

Под окнами липа шумела,
И месяц вонзался в нее топором,
Щербатым, как профиль Шопена.
[7]

Хотя «месяц вонзался топором» в данном тексте не метафора, а сравнение с использованием творительного падежа, на наш взгляд, аллюзия на текст считалки все же присутствует в сжатом виде.

Б. Кенжеев в стихотворении «Ах, карета почтовая, увлеченная пургой…», напротив, разворачивает, визуализирует образ, дополняет его деталями, обыгрывает полисемию слова «перо»:

Выступай же из тумана месяц медный, золотой,
вынимая из кармана ножик в ржавчине густой –
это жизнь моя под утро с беленой мешает мед
и перо ежеминутно в руки белые берет…

[4]

По-своему интерпретирует данный сюжет А. Витухновская, для поэзии которой характерна вызывающая эстетика танатоса, эстетизация табуируемых тем фашизма, некрофилии, саморазрушения. Нож автор трактует как орудие убийства, и такую трактовку поддерживает наличие в третьей строке считалки глаголов физического действия «резать» и «бить». Такая интерпретация фольклорного текста прослеживается в стихотворении «Умри, лиса, умри»:

Ржавым будущим по мне прошлась коса.
Полумесяц вынул острый нож.
Все сказали мне: «УМРИ, ЛИСА, УМРИ, ЛИСА».
Все убьют меня и ты убьешь.

[1]

Образ месяца трактуется как источник агрессии и насилия, что усиливается заменой основного смыслового компонента – «месяц» – на «полумесяц» (отсылка к культурному контексту ислама, воспринимаемому автором нетолерантно).

Подобным же образом считалочный сюжет преломляется в стихотворении «Маньяк Р.»:

Мы самцы месяцов. Злые ножики носим в карманах.
Мы считалочек детских нескладные злые концы.

[1]

С. Гандлевский в стихотворении «Есть горожанин на природе» создает элегическое настроение, описывая осенний отпуск. Горожанин отдыхает, наблюдая увядание природы:

…И не элегия – считалка
Все вертится на языке.
О том, как месяц из тумана
Идет-бредет судить-рядить,
Нож вынимает из кармана
И говорит, кому водить.

[2]

Поэт вкладывает в этот сюжет экзистенциальный, бытийный смысл. Действие считалки замедляется, растягивается. Лирический герой созерцает жизнь в ее простоте и естественности, поэтому «вертится на языке» именно считалка, простая, родная и знакомая.

В стихотворении Н. Искренко «Секс-пятиминутка» откровенный эротизм сочетается с потоком сознания, сотканным из разнородных образов, частью которого становится и образ месяца из считалки:

Он мякоть лопал и хлестал из лона
и в горле у него горела медь
Мело-мело весь месяц из тумана
Он закурил
решив передохнуть…
[3, с. 125]

Атмосфера игры окутана тайной, произнесение считалки обозначает начало игры и формирует некий закрытый круг участников. Поскольку считалки выполняют функцию жребия, почти магическую, судьбоносную, некоторые из них уходят от понятного языка и полностью или практически полностью состоят из несуществующих, заумных слов. Создается эффект иного языкового пространства. Это мнимое иноязычие использует М. Сухотин в стихотворении «Речь идет (маргиналии к Французской Книге)», предлагая читателю псевдоперевод:

«Эни-бэни-раки-таки»
значит
«Уильямс хороший писатель»
значит
«буль-буль-буль-караки-шмаки»
значит
речь
идет.
[6, с. 87]

В произведении «Дыр бул щыл по У Чэн-Эню» М. Сухотин использует прием создания списков-каталогов из расхожих и закрепившихся в сознании образов, источником которых являются общеизвестные тексты, в том числе и считалки:

Каждый охотник
желает знать
где ему искать:
эни бэни рабу,
квинтер винтер жабу…
[6, с. 57—58]

Поэт использует авторское стихотворение Ф. Б. Миллера (1851), закрепившееся в качестве считалки в детской игровой культуре:

Раз-два-три-четыре-пять…
Вышел зайчик погулять.
Вдруг охотник выбегает,

по кому ему стрелять?
По цыпленку
жареному-пареному,
по незваному
татарину…
[6, с. 61—62]

Иногда поэты создают авторские детские считалки, как, например, Г. Сапгир, автор целой книги-азбуки, состоящей из считалок. Однако основную массу произведений данного жанра составляют фольклорные тексты. Считалки, как правило, слагаются самими детьми, причем этот жанр подвижен и реагирует на изменения в массовом сознании. Устаревшие реалии быстро заменяются новым поколением на актуальные, и эти изменения распространяются в детской среде.

Но, наряду с динамичностью, считалке присуще и постоянство формы, сюжета. Фактически целые поколения оказываются знакомы с данным культурным кодом. Современная поэзия активно осваивает считалку, вовлекая ее в интертекстуальное пространство, и происходит это, на наш взгляд, именно благодаря тому, что звуковая форма считалки превалирует над содержанием, которое, несмотря на абсурдность и иррациональность, тем не менее очень глубоко отпечатывается в сознании целых поколений повзрослевших игроков. Интерпретация считалочных образов и ассоциаций, связанных с ними, – широчайшее поле для поэтической игры. Кроме того, считалка сама является фактом поэтической игры, еще неосознанно осуществляемой анонимными авторами детского фольклора.

Литература

1. *Витухновская А.* Психотеррор // Алина Витухновская. Статьи, книги [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://drugie.here.ru/alina/terror/index.htm. – Дата доступа: 01.05.2013.

2. *Гандлевский С.* «Найти охотника» и другие стихотворения (1995—2007) // Персональный сайт С. Гандлевского [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.gandlevskiy.poet-premium.ru/poetry.html. – Дата доступа: 01.05.2013.

3. *Искренко Н.* Я просто буду рядом // Арион. – 1995. – № 2 [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.arion.ru/mcontent. php?year=1995&number=38&idx=553. – Дата доступа: 01.05.2013.

4. *Кенжеев Б.* Стихи // Библиотека классической литературы [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/565/page/10. – Дата доступа: 01.05.2013.

5. *Некрасов Вс.* Живу вижу. – Москва, 2002.

6. *Сухотин М.* Центоны и маргиналии. – Москва, 2001.

7. *Цветков А.* Эта жизнь – о любви // Арион. – 1994. – № 4 [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1994&number=129&idx=2471. – Дата доступа: 01.05.2013.

Е. И. Сердюкова

Эпиграф как компонент паратекстуальности в поэзии А. Скоринкина

В «Литературном энциклопедическом словаре» эпиграф (от греч. epigraphe – *надпись*) рассматривается как «надпись, короткий текст, помещаемый автором перед текстом сочинения или его части и представляющий собой цитату из кого-либо авторитетного для него источника – произведения художественной литературы, народного творчества, изречений» [3, с. 511]. В трудах по теории литературы (В. Жирмунского, Б. Томашевского и др.) эпиграф определяется сходным образом и с точки зрения источников, и способов выражения авторского отношения и взаимодействия с художественной структурой произведения. В настоящее время выделяют несколько уровней изучения эпиграфа: как «чужое слово» в художественном тексте (М. Бахтин), паратекстовый компонент (Ж. Женетт), прецедентный текст (Ю. Караулов). Отметим, что все вышеуказанные аспекты исследования эпиграфа связаны с теорией интертекстуальности.

На сегодняшний день в литературоведении существуют разнообразные классификации межтекстовых взаимодействий. Согласно типологии Ж. Женетта, эпиграф выступает компонентом паратекстуальности, демонстрирующим отношения текста с его частями.

Для лирики русскоязычного поэта Беларуси А. Скоринкина характерно использование эпиграфа в рамках иерархии «текст – часть текста». По характеру источников эпиграфы в поэзии А. Скоринкина разнообразны: слова из библейских книг (Откровение Иоанна Богослова, Евангелие от Луки, Евангелие от Матфея, Послание к римлянам); поэтические строки русских поэтов (А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Н. Некрасова, С. Есенина); встречается употребление строк зарубежных авторов, которые А. Скоринкин приводит на языке первоисточника с последующим переводом в виде комментария (Дж. Байрон, А. Шенье и др.).

Таким образом, эпиграф как компонент паратекстуальности в лирике А. Скоринкина служит маркером литературности, включенности автора в контекст русской и зарубежной поэзии.

В лирике А. Скоринкина наблюдается использование сразу двух эпиграфов к одному стихотворению. Данный прием можно соотнести с понятием «двойного кодирования» текста (Ч. Дженкс). Это значит, что художественное произведение (текст) закодировано минимум дважды. В стихотворении «Битва на Немиге» автор в качестве эпиграфа использует строки из двух библейских источников:

Стадо… бросилось с крутизны и погибло в воде…

Евангелие от Матфея, *8*:*32*

Ибо открывается гнев Божий с неба на всякое нечестие и неправду человеков, подавляющих истину неправдою…

Послание к римлянам, *1*:*18*

[1, с. 157]

«Битва на Немиге» – отклик на трагические события, произошедшие 30 мая 1999 г. в Минске возле станции метро «Немига». Автор, благодаря введению эпиграфов в художественную структуру произведения, смог поэтически воссоздать последствия несоблюдения основ Закона Божьего современным человеком, придав, соответственно, особое значение знаниям вечным, непреходящим:

На рубеже формаций и веков,
Когда грехи дошли до облаков,
На звуки дикие, на запахи хмельные
Сбежались юноши и девушки слепые,
Духовно не познавшие Творца,
И бесы поселились в их сердца,
И изнутри рабов своих призвали
Принять участие в преступном карнавале.

[1, с. 157]

В творческом наследии русскоязычного поэта Беларуси выделяются и другие стихотворения, посвященные трагическим событиям современности: «Баренцево горе», «Черный праздник», «Кровавая клякса» и др. В вышеназванных произведениях наличествуют эпиграфы, эстетическая ценность которых реализуется в определенном контексте. Например, в стихотворении «Кровавая клякса» поэтически воссозданы события, происходившие 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке. Эпиграфы, подобранные автором из библейских источников (Откровение Иоанна Богослова и Евангелие от Матфея), являются выразителями авторской позиции и отношения к упомянутому историческому факту: «…в Нью-Йорк вернулись бумеранги: // Взявший меч мечом и поражен…» [2, с. 228].

Эпиграфы в лирике А. Скоринкина взаимодействуют с тематикой произведений, и строки из классических произведений приобретают новое значение, попадая в иной контекст. Например, в стихотворении «Голубая свадьба» эпиграф «Печально я гляжу на наше поколенье…» [2, с. 142] (М. Лермонтов), попадая в контекст современности, оказывается связанным с проблемой однополых браков:

Гости женихам кричали: «Горько!»
Страстно целовались женихи;
Молодые радовались, только
В стороне плевались старики.
[2, с. 142]

Эпиграфы в лирике русскоязычного поэта Беларуси дают начало многочисленным интертекстуальным интерпретациям – стихотворению А. Скоринкина «Три вариации на один мотив» предпослана строка «Прощай, немытая Россия…» [2, с. 55], которая выступает квинтэссенцией авторского замысла:

1-я вариация:

Прощай, омытая Россия
Слезами, кровью и слюной,
И вы, товарищи плохие,
И ты, покойник внеземной.
[2, с. 55]

2-я вариация:

Привет, продажная Россия,
Страна рабов, страна господ,
И ты, базарная стихия,
И ты, ограбленный народ.
[2, с. 55]

3-я вариация:

Явись, священная Россия –
Держава истинных свобод!
Явитесь, отроки святые!
Явитесь, ангелы с высот.
[2, с. 56]

А. Скоринкин наглядно демонстрирует семантическое поле ассоциаций, которое может быть открыто посредством отсылки к одному тексту, в данном случае к стихотворению М. Лермонтова «Прощай, немытая Россия…». Определение авторского замысла, раскрытие идейно-тематического содержание текстов современного русскоязычного поэта Беларуси невозможно без учета специфики использования им паратекстуальных компонентов (в частности, эпиграфа).

Таким образом, эпиграф с позиций паратекстуальности, во-первых, содержит информацию для интертекстуальной интерпретации литературного произведения, во-вторых, свидетельствует об интеграции культурных традиций различных эпох, создавая историко-литературные и сюжетные контексты, в-третьих, выступает приглашением к диалогу различных авторов, текстов и, в целом, культур.

Литература

1. *Скоринкин А. В*. Маттиолы: сб. поэзии. – Минск, 2012.
2. *Скоринкин А. В*. Черный аист: сб. поэзии. – Минск, 2009.
3. Эпиграф // Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва, 1987.

И. А. Середа

Человек и война в прозе Владимира Маканина 1990-х – 2000-х гг.

Во второй половине XX в. разгораются две страшные войны – афганская и чеченская. В прозе 1990-х гг. происходит осмысление этих трагических событий, предпринимаются попытки объяснения того, кому, почему и во имя чего были принесены человеческие жертвы.

Тема войны занимает значительное место и в творчестве Владимира Маканина 1990-х – 2000-х гг. Он не является представителем «военной» прозы, однако использует военный материал для концептуального исследования внутреннего мира своих героев, в частности, его интересуют проблемы «убывания» человеческого в человеке, материальной выгоды, приспособленчества.

Самое известное «военное» произведение В. Маканина – рассказ «Кавказский пленный» (написан в 1994 г., опубликован в 1995 г. в журнале «Новый мир»). Жизнь вернула постсоветскую Россию к кавказским войнам XIX в. Война – ярчайшее воплощение социального хаоса, национального противостояния – изображается писателем как странная, «вялая», бессмысленная: ни русские солдаты, ни их противники не понимают, за что воюют. К тому же это война бартера: здесь меняют оружие на хлеб, пленных на пленных. По словам Д. Бавильского, «главное, чем война может быть „интересна", – это возможность почти лабораторно моделировать некую предельную, пограничную ситуацию» [1, с. 7]. Это позволяет автору выявить сущность своих героев.

В. Маканин и в этом рассказе продолжает свою любимую тему «самотечности жизни», человеческой экзистенции. Центральная ситуация рассказа связана с непреодолимостью статики, «вялости» этой войны: запертой в ущелье российской колонне позарез нужен пленный, чтобы выторговать у боевиков право прохода.

Красота взятого в плен юноши-горца выбивает Рубахина, главного героя рассказа, из колеи военной «самотечности», беспокоит его, рождает сострадание и заботливую ответственность за «врага». Однако сохранить это чувство в смертоносной повседневности войны практически невозможно. Зажатый двумя отрядами боевиков, повинуясь инстинкту самосохранения, Рубахин с такой силой зажимает юноше рот и нос (чтобы не позвал на помощь), что тот умирает от удушья: «Той рукой, что обнимала, Рубахин, блокируя, обошел горло. Сдавил; красота не успела спасти. Несколько конвульсий… и только» [3, с. 43]. В. Маканин воплощает типич-

ный конфликт нашего времени: человек мучается, поскольку он обречен губить то, что более всего любит, по крайней мере, в данный момент. Это делает его дальнейшее существование драматичным.

Многое автор объясняет скверным характером войны, во время которой офицер обменивает автоматы и патроны на провизию для своих солдат. И это тоже для кого-то привычная жизнь, как будто вовсе и нет войны. «Жизнь продолжается, и подполковник Гуров помогает ей продолжаться… Обменивая оружие, он не думает о последствиях. При чем здесь он?.. Жизнь сама собой переменилась в сторону всевозможных обменов (меняй что хочешь на что хочешь) – и Гуров тоже менял. Жизнь сама собой переменилась в сторону войны (и какой дурной войны – ни войны, ни мира!..» [3, с. 20—21]. И теперь он такой же пленный с искалеченной душой, как и все русские солдаты на кавказской земле.

В рассказе-антиутопии «Однодневная война» (2001) автор повествует о страшном военном конфликте. Российские чиновники оскорбили религиозные чувства татар, в Казани начались волнения, и власти ввели в город танки. В ответ выходит резолюция ООН, согласно которой Запад ударяет «сверхточными» ракетами, в результате чего Россию отбросило «от нефти, газа и угля – к дровам», в первое тысячелетие. А российские ракеты унесли миллионы жизней в США и в Европе. Война длилась всего лишь день. В итоге арестованы русский и американский президенты, которых ждет суд. Номер журнала «Новый мир» был подписан в печать за две недели до 11 сентября 2001 г., когда разгорелась война между исламской и иудеехристианской цивилизациями. Но не только о военном конфликте повествует В. Маканин. Перед нами и антропологическая война, в которой борются старость (главный враг!) и молодость. Ситуация в мире после «однодневной войны» аналогична последствиям чумы в «Декамероне» Боккаччо: в обществе царят ненависть и равнодушие, родители бросают детей, а дети – родителей. Такая участь постигает стариков-президентов и в Америке, и в России. Отсюда вытекает одна из центральных идей произведения: отказавшийся от стариков социум не может быть жизнеспособным. В этом смысле автор близок к М. Уэльбеку, который в «Элементарных частицах» (1998) утверждал, что цивилизация является саморазрушительной, если она основана на отвращении к увядающей плоти.

В 2006 г. выходит новая книга В. Маканина «Испуг», в которой наряду с похождениями героя-любовника Петра Петровича Алабина затрагивается и военная проблематика. В рассказах «Неадекватен» (2002), «В утробе» (2006) и «Танки проехали» (2006) повествуется о внучатом племяннике Алабина – Олежке, который вернулся из горячей точки домой контуженным и никак не может найти себе места в мирной жизни. По ночам его мучают кошмары, любая работа вызывает скуку и отвращение, а в отношени-

ях с противоположным полом он и вовсе «полный ноль». И есть ли будущее у этого парня, такое будущее, которое ждет обычных, нормальных людей? Вряд ли. Становление парня началось с насилия и убийств, и поэтому таким людям, как Олег, мир будет видеться сквозь призму «кто кого осилил». Для него война – часть жизни и своего рода потребность. На примере образа Олежки В. Маканин показал трагедию всего поколения, искалеченного войной физически и душевно.

В журнале «Знамя» за 2008 г. появилось последнее произведение В. Маканина на военную тематику – неоднозначный и противоречивый роман «Асан», за который писателю присуждена премия «Большая книга» (2008). Это роман о войне в Чечне, которым, по словам издателей ЭКСМО, «классик современной русской литературы Владимир Маканин „закрывает“ чеченский вопрос» и после которого «остается только правда» [2, с. 4]. После публикации романа и медвежьей услуги со стороны издательства в виде неудачной аннотации последовали нападки со стороны критиков, которые обвиняли писателя в незнании войны как таковой (и чеченской, в частности), а художественный мир книги называли искусственным и не соответствующим реальности. Да, В. Маканин не воевал и поэтому не обладал необходимыми знаниями, зато он имел богатый литературный опыт, который позволил ему создать «большое» художественное (не документальное!) произведение о человеке внутри войны. Подтверждение этому находим в одном из интервью писателя: «В этой вещи меня интересовала не столько чеченская война как таковая, а то, как на войне вдруг разыгрывается драма человеческой души. Не та драма, когда человек гибнет в силу случая. Драма – это когда человек взрывается изнутри. Его сердце разрывает то самое, чем он живет» [5].

В изображении автора война в Чечне – это бизнес, это торговля, причем в качестве товара могут выступать как боеприпасы и хлеб, так и люди. Хозяин такой войны – майор Александр Сергеевич Жилин, бизнесмен, торгующий топливом, а в глазах стариков-чеченцев – древнее божество Асан (вымышленное автором), которое «хочет денег». Инженер по профессии, он отправлен в Чечню для реализации строительных проектов, однако впоследствии по воле судьбы (или войны?) он превратился «в человека, умеющего делать деньги» [2, с. 125—126]. Причины такого поворота герой видит в предательстве со стороны русских офицеров, которые оставили его завскладом и обрекли тем самым на расправу со стороны своих (суд за разворованное оружие) или чеченцев. По подсказке Бога (Саша в этом не сомневается) в его голове появляется мысль: не убивать, а продавать как единственный способ выжить в сложившихся обстоятельствах. По сути, герой приспособился к «рыночной» войне, которая становится единственным местом и способом зарабатывания денег для реализации мечты: построить

дом на берегу реки для жены и дочки. Он снабжает армию горючим, выполняя свой долг и при этом скромно забирая одну десятую часть себе за гарантию доставки.

Но в изображении автора Жилин не просто матерый торгаш и рациональный делец, он, прежде всего, человек с душой, который почему-то привязывается к двум найденным контуженным пацанам, Алику и Олегу (кстати, впервые появившемуся в книге «Испуг»), беспрерывно спасая их от наказания. И чем больше проблем приносят ему эти «шизы», тем большую ответственность чувствует за них Жилин. «Я успеваю подумать, *зачем мне все это*? А ни за чем. Вот так и посылает Бог нам идиотиков… больных… несчастных… Чтобы проверить нас на вшивость души» [2, с. 336]. Кроме того, именно майор Жилин в начале романа выручил пьяных пацанов, спас кособокого, «бродячего» юнца, но главное, что он способен сочувствовать людям (не важно, своим или врагам). Сашик (как его часто называют) охарактеризован самим автором как «плохой хороший человек», в котором «мешанина нашего времени: дух напора, отваги, умение переоценивать ценности», «трагедия… когда человека разрывает изнутри. Разрывает то, что он любит, чем он живет» [4]. Он, любящий муж и отец, совершает измену, когда одна из солдатских матерей, чьего сына он тоже спас (выкупил), «платит натурой». В финале романа Асан Сергеич гибнет от руки пригретого на груди Алика, который, увидев в руках чеченца пачку денег для расплаты с Жилиным за бензин, учуял вездесущую военную «продажность» (фобия из-за контузии) и начал стрелять. «Контуженный имеет привилегию застрелить кого угодно…» [2, с. 310] – размышлял когда-то Сашик, ничего не подозревая. И даже с пулями в теле он не выдаст мальчишку подоспевшему офицеру Крамаренко, а просто скажет: «Нас обстреляли» [2, с. 473]. По Маканину, трагично то, что он погиб из-за противоречивости своей личности.

Обращаясь вновь к «чеченскому вопросу», наиболее полно затронутому ранее в рассказе «Кавказский пленный», В. Маканин рисует жестокость и несправедливость войны, отрицает ее как враждебную человеку. Из описанных автором событий складывается неутешительная и жуткая модель мира: война в Чечне принесла с собой иные ценности, ложные по своей сути. Многое предстает неестественным и абсурдным, но вполне вписывается в общую картину повествования.

Таким образом, В. Маканин в своих произведениях деструктурирует сложившийся стереотип войны в соответствии с реалиями и псевдоценностями нашего времени и показывает чеченскую войну такой, какой читатель ее не знает. Война бессмысленна, но самое страшное, что она разрушает личность человека и привносит трагичность в его жизнь.

Литература

1. *Бавильский Д.* Зоны мерцания: сухие грозы о рассказе В. Маканина «Кавказский пленный» и о войне как о предмете изображения // Независимая газета. – 1995. – 2 ноября. – С. 7.

2. *Маканин В. С.* Асан. – Москва, 2008.

3. *Маканин В*. Кавказский пленный. – Москва, 2004.

4. Странная война Владимира Маканина (интервью) // Электронный журнал «The New Times» [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: http://newtimes.ru/articles/detail/3243?comsort=Y.

5. «Я не убивал их»: интервью В. Маканина «Российской газете» // Российская газета [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: http://www.rg.ru/2008/06/05/makanin.html.

В. А. Синюк

Персоноцентрический тип героя в рассказах В. М. Шукшина

Литературоведческая категория «персоноцентрический тип героя» возникла в рамках методологии целостного анализа художественного произведения, существующей на границе философии (главным образом – антропологии и гносеологии) и науки о литературе. Природа этой категории внелитературна, ее корни – в теории гносеологической дифференциации психики и сознания как двух принципиально различных информационных комплексов в структуре личности. Психика и сознание диалектически связаны и взаимодетерминированы, однако между ними есть фундаментальные различия: различны их природа, функции и «инструментарий» для оперирования информацией.

«Основная функция психики – обеспечение процессов активного приспособления к внешней и внутренней среде. А эмоции, переживания – являются базисной формой психики, главным рычагом психического управления» [1, с. 41]. Таким образом, сущность психики – в регуляции механизмов адаптации человека к самому себе и окружающему миру, иными словами – психика ответственна за биологическое и социальное выживание индивида, удовлетворение его витальных потребностей. Сознание – «абстрактно-логическое мышление, способное к объективному познанию, сформировалось как альтернатива психологическому типу управления, предрасположенному исключительно к субъективному отражению» [1, с. 78]. Главной функцией сознания, оперирующего информацией при помощи понятий, является объективное познание – то есть познание, не ангажированное ни витальными потребностями (хотя и связанное с ними), ни концептуализирующими их идеологиями. Строго говоря, сознание, разум – это информационный космос, ядром которого является потребность в истине, и именно эта потребность – не витальная, а духовная – превращает индивида в личность (персону).

Психике и сознанию соответствуют два различных типа мировоззрения – «два языка культуры»: социоцентризм и персоноцентризм. Человек сквозь призму социоцентризма – это существо в первую очередь общественное, а значит, верховными в этих координатах признаются законы социального бытия, то есть законы приспособления индивида к окружающей действительности и его взаимодействия с ней. Социоцентрическое мировосприятие воплощается в разнообразных по форме, но единых по сущности и социокультурным функциям идеологиях, фундаментальное

свойство которых – не столько объяснение действительности, сколько концептуализация механизмов приспособления к ней.

Персоноцентризм – «такой тип отношений с миром, где с помощью сознания персона выделяется из природной и социальной среды» [2, с. 14], а главным типом ее (персоны) деятельности становится деятельность познавательная, «смыслотворческая». И если «социоцентризм ориентирован на коллективное бессознательное, на нормативную общественную мораль» [2, с. 15], то доминантными ориентирами персоноцентрической культурной парадигмы являются сознание, истина, свобода, любовь, красота, нравственность и т. д. Обладая способностью к познанию, личность выстраивает свою жизнедеятельность не по принципу бессознательного копирования традиционных моделей существования, а по принципу разумного и свободного жизнетворчества в соответствии с объективными законами действительности.

Персоноцентрический тип героя в литературе – это художественная модель личности, внутренний мир которой зиждется на потребности в разумном освоении действительности. Разные писатели по-разному решают эту непростую задачу: в одних произведениях (например, в романах «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени») «индекс персоноцентризма» необыкновенно высок, в других выражен не столь ярко, как в названных шедеврах (роман И. А. Гончарова «Обломов», некоторые рассказы А. П. Чехова и т. д.). Обойти же вовсе персоноцентрическую проблематику, не оставив и намека на нее, не представляется возможным в силу ее универсальности и общечеловеческой значимости. С «персоноцентрической валентностью»[1] литературного произведения исследователи связывают и объективный критерий художественности: «Главной темой литературы является человек. Поэтому ключевым параметром при определении критерия художественности выступает гуманистический вектор развития литературы: личность с ее высшими духовными (познавательными) потребностями. Это значит, что чем более разумным будет запечатленный в произведении образ человека, тем больше у нас оснований считать это произведение шедевром. Безусловно, при условии гармонии содержания и формы произведения», – пишет А. Ю. Горбачев [3, с. 14].

В русской классической литературе персоноцентрическим типом героя является тип «лишнего человека», который репрезентируют такие персонажи, как Александр Чацкий, Евгений Онегин, Григорий Печорин, Евгений Базаров и др. В русской литературе XX века «родословную» от «лишнего» ведет Григорий Мелехов, главный герой романа-эпопеи М. А. Шолохова «Тихий Дон», а также «чудики», «странные люди» – герои творчества

[1] Термин А. Н. Андреева.

В. М. Шукшина. Типологическое сходство названных персонажей обусловлено свойственным им тяготением к познавательному (рефлексивному, созерцательному) отношению к действительности; каждый из этих литературных героев в той или иной степени является философом, предпочитающим живую, оригинальную мысль устоявшимся в социуме мировоззренческим шаблонам.

В рамках данного исследования мы рассмотрим персоноцентрический потенциал героев малой прозы В. М. Шукшина, среди которых наибольший интерес представляет тип «чудика», «странного человека». Выше было отмечено, что «генеалогическое древо» излюбленного шукшинского героя (ставшего его главным художественным достижением) восходит к «лишнему человеку», созданному русскими писателями-классиками. Главным основанием для проведения аналогии, то есть для установления литературного родства, отношений преемственности между этими художественными типами является специфика внутреннего мира персонажей. И «лишний человек», и «чудик» выделяются на фоне окружающих неравнодушием к сокровенной правде жизни, безразличной рядовому обывателю, познавательные способности которого ограничены прагматически ориентированным здравым смыслом. В силу этих расхождений существование героев, репрезентирующих данные литературные типы, является конфликтным: и «лишний человек», и «чудик», как правило, в своем поведении выходят за рамки установленной в социуме морали, руководствуясь собственными этическими представлениями, а потому зачастую остаются непонятыми и безысходно одинокими. Однако, невзирая на эту фундаментальную общность, между «чудиком» и его литературным «предком» «лишним человеком» есть существенные различия, определяющие разницу в персоноцентрическом потенциале персонажей.

Практически все «чудики» Василия Шукшина – это деревенские жители, представители простонародья – в отличие от Чацкого, Онегина, Печорина, принадлежавших к высшим сословиям и еще в юные годы усвоивших лучшие достижения мировой культуры. Блестяще образованным был и разночинец Евгений Базаров. Духовное становление классических «лишних» происходило в соответствии с европейскими культурными стандартами – традициями рационалистического мировосприятия, усвоение которых шлифовало логическую культуру и способствовало развитию аналитического мышления. Шукшинский «чудик» лишен подобного интеллектуального плацдарма, но он – духовный «самородок», его талант – в концентрированной «русскости», которая выражается в необычайной душевной отзывчивости, способности к глубокому переживания бытия, индивидуального и всемирного, в вольнолюбии и связанной с ним экстремальности (по-

рой выражающейся в криминальном поведении – вспомним Спирьку Расторгуева, героя рассказа «Сураз»).

«Чудик» переживает свое существование как сопричастное универсуму, он не просто деревенский житель – он обитатель космоса, чувствующий живую связь своего существа с бесконечностью пространства и времени. Так, к примеру, герой рассказа «Залетный», Саня Неверов, философствующий пьяница и изгой, который «очень уж как-то мудрено говорил про жизнь, про смерть… и был неподдельно добрый человек», однажды вечером делится со своим товарищем, Филькой Наседкиным, сокровенным чувством: «…Вот и сейчас я сознаю бесконечность. Как немного стемнеет, и тепло – я вдруг сознаю бесконечность» [5, с. 67]. В этой же беседе с другом Саня высказывает одну из своих самых заветных идей о предназначении человека, облачая ее в форму филигранного философского афоризма: «Человек – это… нечаянная, прекрасная, мучительная попытка Природы осознать самое себя» [5, с. 67]. Оригинальный склад ума и социально неприемлемый образ жизни (у Сани часто «собирались выпить» местные мужики, «он всех привечал» [5, с. 63]) настроили против него обитателей деревни, особенно замужних баб, супруги которых после общения с Неверовым начинали вести себя странно и непредсказуемо. Например, кузнец «Филипп Наседкин – спокойный, уважаемый в деревне человек, беспрекословный труженик – вдруг запил» [5, с. 63]. Произошло это потому, что в общении с Санькой Наседкину, мирно жившему в соответствии с ожиданиями, которые возлагались на него окружающими, открылся новый информационный пласт – идеи Неверова, поколебавшие незатейливое мировоззрение восприимчивого кузнеца. От этого «когнитивного диссонанса» и запил Наседкин, чего, разумеется, не смогла понять его жена, ополчившаяся на Саньку. К слову, конфликт между возвышенными, творческими устремлениями мужчины и женской ориентацией на здравый смысл и прагматический расчет типичен в творчестве Шукшина, а в некоторых случаях это противоречие разрешается трагическим образом, как, например, в рассказе «Жена мужа в Париж провожала».

Маргинальное положение Саньки в деревне, его духовная особость акцентируется следующей художественной деталью: изба Неверова, которую он, придя в деревню, купил у цыган, находится на самом краю деревни. Заметим, дом другого «наследника» «лишнего человека» – Григория Мелехова – так же, как и неверовский, расположен на краю хутора. В финале рассказа Неверов умирает, а перед смертью просит своего «конфидента» Фильку принести ему «веточку малины» («Только пыль не стряхни» [5, с. 68], – уточняет свою просьбу Саня). В этой последней просьбе отражена присущая герою (а также многим другим шукшинским «странным людям») сильнейшая привязанность к жизни, к земле, к природе и ее измен-

чивому и вечному бытию. «Чудику» не свойственна «тоска по трансцендентному» (Н. А. Бердяев): его своеобразная философия – это философия глубокого принятия жизни, противоречия которой герой, принадлежащий к этому литературному типу, переживает с особой интенсивностью, со всей напряженностью внутренних сил. Потаенные законы бытия, внешнего и внутреннего, которые мучат «чудика» своей непостижимостью, не позволяют ему спокойно существовать по общепринятым сценариям, в этом – причина его «аутсайдерского» положения в социуме.

Главный герой рассказа «Сураз», тридцатишестилетний шофер Спирька Расторгуев, «поразительно красив» [5, с. 42] и, по мнению его бывшей учительницы, очень похож на Байрона. В связи с этой выразительной художественной деталью обратим внимание на то, что литературным предшественником типа «лишнего человека» в русской литературе стал как раз романтический байронический герой. Спирька Расторгуев, как и Санька Неверов, в своем окружении слывет странным, чудаковатым человеком, однако у Спирьки эта репутация усугубляется двумя обстоятельствами: во-первых, он «сураз», то есть незаконнорожденный, а во-вторых, его жизненный путь отягощен судимостью. Но Спирька – классический шукшинский «чудик», открытая, ранимая и восприимчивая душа которого терзается одиночеством, жаждет внимания и теплоты. Но реакция окружающих на его инициативу в отношениях зачастую противоположна ожидаемой им, поскольку поведение «чудика», чистосердечного и непосредственного в выражении чувств, нередко идет вразрез с общепринятыми коммуникативными стратегиями. Его пассионарная и вольнолюбивая натура органически не приемлет отчуждающих условностей этикета, в общении он то и дело нарушает психологическую дистанцию между собой и собеседником, стремясь приоткрыть для себя его внутренний мир и скрытые поведенческие мотивы, сорвать маски (такой тип поведения характерен для Глеба Капустина («Срезал»), Генки («Генка Пройдисвет»), Ваньки Теплящина из одноименного рассказа и др.). Это позволяет говорить о том, что в литературном типе «чудика» отзывается еще и русский архетип юродивого, блаженного. Кроме того, прямодушие и непосредственность «странного человека», его неумение скрывать свою подлинность за ширмой установленных норм приличия придают его образу черты инфантильности и комизма, что отличает его от классического «лишнего», фигуры драматической или трагической.

Спирька, познакомившись с симпатичной учительницей пения Ириной Ивановной и заинтересовавшись ею, совершенно не считается с тем обстоятельством, что его возлюбленная замужем. Он начинает ухаживания, причем довольно дерзкие, чем вызывает крайнее негодование мужа Ирины, вступившегося за честь жены и свою собственную. Спирька клянется кров-

но мстить за нанесенную обиду, однако вскоре его внутреннее состояние меняется: «Собственная жизнь вдруг опостылела, показалась чудовищно лишенной смысла. И в этом Спирька все больше утверждался. Временами он даже испытывал к себе мерзость». Эта мировоззренческая перемена стоила неприкаянному и одинокому Спирьке Расторгуеву жизни: в финале рассказа герой покончил с собой. Перед смертью он, как и Саня Неверов, прощается с природой, переживая мучительный восторг единения с нею. Спирька наделен талантом необычайной чуткости к красоте (недаром и его самого природа наградила прекрасной внешностью): «…Красиво было, правда. Только Спирька специально не разглядывал эту красоту, а как-то сразу всю понял ее…» [5, с. 62]. Спирькино «понимание» красоты интуитивно, неаналитично, он не рефлектирует, не «поверяет алгеброй гармонию» – навыки этой внутренней работы, характерной для классических «лишних», у него просто отсутствуют, однако есть его редкий дар – видеть и ценить прекрасное. В статье «Русское мировоззрение» С. Франк охарактеризовал этот «синтетизм», противоположный аналитическому «препарированию» явления, как константу русской ментальности: «Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но все же как нечто схематическое, неравнозначное полной и жизненной истине» [4, с. 103].

У героя рассказа «Верую!» Максима Ярикова «болит душа», но постичь природу этого явления ему не по силам: холодный самоанализ (мастером которого был, например, Печорин) не в компетенции «чудика» – он скорее переживает мир, нежели трезво и отстраненно анализирует его. Однажды, стоя у окна и наблюдая за привычным городским пейзажем, Максим рассуждает: «Ну и что? <…> Так же было сто лет назад. Что нового-то? И всегда так будет. Вон парнишка идет, Ваньки Малофеева сын… А я помню самого Ваньку, когда он вот такой же ходил, и сам я такой был. Потом у этих – свои такие же будут. А у тех свои… И все? А зачем?» [5, с. 217]. Это рассуждение проливает свет на суть недуга Максима: его, как и Спирьку Расторгуева, мучает вопрос о бессмысленности жизни. Проблема в том, что оба героя, сумев поставить перед собой серьезные философские вопросы, не имеют внутреннего потенциала для их разрешения, поэтому как бы «зависают» в положении между психикой и сознанием, между натурой и культурой – и это является фундаментальной спецификой «чудика» как персоноцентрического типа героя.

За ответом на мучительный вопрос «почему болит душа?» Максим Яриков отправляется к священнослужителю, однако сталкивается с анекдотической ситуацией: неверующий поп, ведущий отнюдь не аскетический образ жизни, учит героя тому, что нужно веровать не в бога, а в жизнь. И эта идея приходится «чудику», глубоко привязанному к жизни, по душе.

Таким образом, рассмотрев параметры, по которым тип «чудика», созданный в творчестве В. М. Шукшина, может быть отнесен к персоноцентрическому типу литературного героя, мы можем констатировать: «чудик» – это «лишний человек» в его русской почвеннической модификации. Внутренний мир героев, принадлежащих к этому литературному типу, – это художественное воплощение того национального ментального «субстрата», который лежит в основе вершинных достижений «всемирно отзывчивой» русской культуры.

Литература

1. *Андреев А. Н.* Культурология. Личность и культура. – Минск, 1998.

2. *Андреев А. Н.* Персоноцентрическая валентность художественного произведения // Куляшоўскія чытанні: материалы Международной научно-практической конференции (27—28 апреля 2011 г.). – Могилев, 2011. – С. 11—22.

3. *Горбачев А. Ю.* Русская литература от Карамзина до Горького: новые грани. – Минск, 2006.

4. *Франк С. Л.* Русское мировоззрение. – Санкт-Петербург, 1996.

5. *Шукшин В. М.* Собрание сочинений в 6-ти книгах. – Кн. 2: Верую! – Москва, 1998.

А. В. Ткаченко

Атрибутика Афродиты (Венеры) в живописи эпохи Возрождения (на примере полотен Боттичелли и Тициана)

Термин «атрибут» происходит от латинского слова attributio – *роль*, *назначенная функция*; *свойство*, *признак* [2, с. 51]. В мифологии и искусстве под атрибутом понимается предмет, являющийся отличительным знаком, символом того или иного персонажа. Молнии, например, были атрибутом Зевса (Юпитера), павлин олицетворял собой гордость и величественную красоту Геры (Юноны), а бог виноделия Дионис (Бахус) часто изображался с виноградной лозой [5].

Атрибутивная система греко-римской мифологии формировалась на протяжении всего ее многовекового развития: начиная с фетишизма (обожествления природных объектов) и анимизма (веры в «наличие независимого животворного источника для любого порождения матери-Земли» [3, с. 27]) доклассического периода и заканчивая классическим периодом с его антропоморфизмом (очеловечиванием мифологических персонажей).

Разнообразные и многочисленные, атрибуты античных богов очень информативны: они рассказывают о рождении, жизни, функциях, характерах своих обладателей. Скульпторы и художники греко-римской эпохи, изображая мифологических персонажей, активно использовали атрибутивный «арсенал», а зрители могли сориентироваться, к какому эпизоду отсылает их тот или иной предмет.

Подобную форму «диалога» между произведением искусства и зрителем использовали и мастера эпохи Возрождения, обращавшиеся к античным мифологическим сюжетам и образам в своих работах. Сравним атрибутику богини Афродиты (Венеры) на полотнах «Рождение Венеры» (1482—1486 гг.) Сандро Боттичелли и «Афродита Анадиомена» (1525 г.) Тициана Вечеллио.

Афродита, согласно «Теогонии» Гесиода, родилась из крови Урана, попавшей в море и образовавшей пену. Поэтому одно из прозвищ богини – Анадиомена («появившаяся на морской поверхности»), а ее мифологическими атрибутами являются: морское побережье и море с волнами и пеной; морская раковина, на которой Афродита приплыла к острову Кипр; обитатели морских глубин – как реальные (дельфины, рыбы), так и воображаемые (нереиды) [1].

Прекрасная Афродита «обладала космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви» [6, с. 74] и почиталась как богиня плодородия и вечной весны, поэтому атрибуты в виде птиц (воробьев, голубок) и растений (роз, миртов, фиалок, анемонов и нарциссов) также являются ее частыми спутниками [8].

Отметим, что Боттичелли и Тициан не были первыми художниками, заинтересовавшимися древнегреческим мифом о рождении Афродиты. Согласно XXXV книге «Естественной истории» Плиния Старшего, известный живописец Апеллес (IV в. до н. э.) изобразил богиню, отжимающую волосы, в момент выхода из воды. Полотно Апеллеса не сохранилось, однако данный фрагмент «биографии» Афродиты оказался весьма популярным у античных создателей фресок и статуй (упомянем помпейскую фреску «Venus Marina», скульптуры «Венера Сиракузская» и «Венера Киренская» неизвестных авторов).

В XV в. флорентийский художник Сандро Боттичелли, опираясь, вероятно, на произведения Гомера и Вергилия и «Джостру» Анжело Полициано (поэтический пересказ древнегреческого мифа о рождении Афродиты), написал картину «Рождение Венеры». Живописец, посещавший Платоновскую академию Лоренцо Великолепного и увлекавшийся неоплатонизмом, интерпретирует центральный персонаж своего полотна как Небесную Венеру – воплощение человеколюбия, милосердия и любви, ведущих смертного человека в Рай.

Боттичелли очень активно использует античную атрибутику Венеры. Справа от нее – дующий на раковину бог западного ветра Зефир, которого обнимает нимфа Хлорида, осыпающая богиню распустившимися розами, изображенными в разных ракурсах, чтобы показать энергию движения, жизнь. Слева находится одна из Граций (Ор) – и вновь цветочная атрибутика: в руках девушка держит красную накидку, вышитую анемонами и нарциссами; платье Грации вышито васильками и украшено миртом (символом вечной любви) и розами.

Именно роза является главным растительным атрибутом Венеры на картине. Для античного зрителя этот цветок был бы напоминанием о гибели любовника Афродиты Адониса, из крови которого выросли первые красные розы, и символом любви, победившей смерть. У Боттичелли же роза (нежного розового цвета) – отсылка к Небесной Венере Платона, которая «чужда преступной дерзости» [7, с. 89], и к христианской символике, где прекрасный цветок является символом Девы Марии и, следовательно, символом чистой, непорочной любви.

Все персонажи картины расположены симметрично, а фоном ее служит морской пейзаж (пенные волны нескольких оттенков, береговая линия), в центре ее – большая раковина цвета слоновой кости, на которой стоит

обнаженная золотоволосая Венера. В античной мифологии двустворчатая раковина символизировала чувственность, зачатие, плодородие; в христианстве она так же, как и роза, является символом Девы Марии, олицетворением чистоты и непорочности. Венера Боттичелли как будто отрывается от поверхности раковины, опираясь на одну ногу и прикрывая руками наготу; подобные статуи античных скульпторов назывались Venus Pudica (лат. стыдливая Венера). Таким образом, античный атрибут наполняется новым содержанием: стоящая на раковине богиня не кокетливая ветреница, а олицетворение праведной, неземной любви и невинности. Телесная красота Венеры Боттичелли не превосходит красоту духовную, а подчиняется ей.

Несколько десятилетий спустя венецианский живописец Тициан решил написать полотно на тему рождения Афродиты, воодушевленный беседами об античном искусстве с поэтом Ариосто, который рассказал художнику историю об уже упомянутой нами картине Апеллеса. Знаменитый Август приобрел ее, поврежденную в нижней части, для одного из храмов. Римский правитель надеялся, что картина будет восстановлена, однако авторитет Апеллеса среди мастеров империи был так велик, что никто не решился на реставрацию.

Тициан же решил дерзнуть и написать свою Афродиту Анадиомену: он «обрезал» ее фигуру немного выше колен, как будто напоминая зрителю о поврежденной картине Апеллеса. Художник «смолоду отличался самостоятельностью суждений и в своем обращении к античности основывался не столько на цитировании отдельных ее мотивов, сколько на передаче посредством красок и светотени радости бытия» [4, с. 32]. Поэтому Афродита Тициана выглядит весьма реалистично и правдоподобно. Она уверенно опирается на ноги и отжимает намокшие волосы с той же естественностью, с какой эти действия совершала бы любая женщина.

Такая Афродита, земная и полнокровная, принадлежащая реальному миру, не нуждалась в мифологических атрибутах, поэтому их на картине почти нет. Исключением является небольшая (в разы меньше, чем у Боттичелли) раковина на заднем плане, лишь намекающая на происхождение героини картины.

Мы не знаем, видел ли Тициан «Рождение Венеры» Боттичелли, слышал ли о картине, хотел ли посоревноваться со знаменитым флорентийцем, однако ему удалось написать оригинальное полотно в том числе и благодаря такому приему, как почти полное отсутствие атрибутов. Тициан лаконичен: ничего на его картине не отвлекает от главного – выражения лица, позы, жестов главного и единственного персонажа картины. Все внимание зрителя концентрируется на реалистичном изображении Земной Афродиты.

Боттичелли же очень активно, с поистине барочной щедростью использует разнообразные элементы атрибутики Венеры, однако все эти элемен-

ты принадлежат античности лишь формально. Наделенные подтекстом, они соединяются в единое целое и служат основной идее художника – созданию образа идеальной Небесной Венеры.

Полотна Боттичелли и Тициана являются, пожалуй, самыми известными живописными воплощениями мифологического сюжета о рождении Афродиты, однако художники последующих эпох, вновь обращаясь к этому мифу, черпали вдохновение скорее у Боттичелли, чем у Тициана. Так же, как и великий флорентиец, охотно использовали различные атрибуты Афродиты на своих полотнах Ф. Буше (рыба, голуби, раковины), Т. Шассерио (рыба, голубка), О. Глезе (цветочная атрибутика), Д. Энгр (жемчуг, дельфины, купидоны, морская пена), А. Кабанель (раковины, морская пена, купидоны), В. А. Бугро (дельфин, морские раковины, купидоны), Г. Тито (розы, раковины, купидоны), О. Редон (морские раковины).

Литература

1. Античная мифология: энциклопедия. – Москва, Санкт-Петербург, 2007.

2. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург, 2001.

3. Греческая мифология. – Москва, 1989.

4. *Махов А. Б.* Тициан. – Москва, 2006.

5. Мифологический словарь. – Минск, 1989.

6. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва, 1991.

7. *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. – Москва, 1990—1994. – Т. 2.

8. 100 великих богов. – Москва, 2007.

М. А. Харчевник

Черновики Пушкина как объект интерпретаций

В наше время уже никто не сомневается в гениальности Пушкина, его огромном влиянии на русскую литературу, в необходимости историко-литературного изучения творчества человека, ставшего «солнцем русской поэзии». Однако перед читателем-неспециалистом зачастую встает вопрос: насколько необходима работа над черновыми вариантами произведений поэта: текстологическая расшифровка и реконструкция рукописных заметок, отрывков, набросков или даже их дописывание? Ответ на этот вопрос дает В. Брюсов в статье «Почему должно изучать Пушкина?», где отмечает:

> …Рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в моменты творчества. <…> По рукописям Пушкина мы можем следить, как постепенно вырастали в нем те образы, которые поражают, пленяют нас в его произведениях, а попутно видим бесконечное богатство других образов и мыслей, которым не суждено было воплотиться в законченном поэтическом создании. Мы как бы присутствуем в лаборатории гения, который при нас совершает чудо превращения неясного контура в совершенную художественную картину, темного намека – в глубокую, блистающую мысль [2, с. 215].

В разное время к пушкинским черновикам обращались А. К. Толстой, Вл. Ходасевич, В. Брюсов, Вл. Набоков. Традиция «писать на пушкинском черновике» не угасла и в дальнейшем. К ней обратились и классик русского неоавангардизма Г. Сапгир, и пушкинист и писатель А. Чернов, и один из основоположников русского постмодернизма А. Битов. «Не состязаться, а скорее поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться если бы…» [7, с. 213] – вот какую цель ставили эти непохожие на первый взгляд люди.

Свою работу А. Чернов определяет как «Опыт реконструкции формы». «Реконструкция» А. Чернова представляет собой не только научно-литературоведческое изучение кода пушкинской шифровки четверостиший уничтоженной им X главы, изучение, ставящее себе целью доказать, что сохранившиеся фрагменты являются частью единого целого, но и творческую попытку воспроизвести ход авторской мысли в этом отрывке, замесить «стиховой ганч», способный заполнить пустоты между «черепками» расшифрованных строк. Поэт разъясняет: «В эстетике черепков есть своя поэзия. Но ведь и археолог попытается стыковать два керамических осколка, чтобы восстановить не сам сосуд, а утраченный рукотворный его изгиб. Если же черепков несколько десятков, реставратор разведет ганч – черную массу из гипса и глины – и, заполнив утраты, воссоздаст начальную форму» [10].

Чтобы провести такую работу, А. Чернову потребовались многие годы серьезного изучения сохранившихся текстов X главы, структуры стиха эпохи ее создания, исторических обстоятельств, лежащих в ее основе, свидетельств, относящихся к истории онегинского текста. Восстанавливая форму знаменитой «онегинской строфы» и звучание пушкинского ямба, автор добивается гармоничности и «инстинктом истины» воссоздает ясное звучание утерянных, казалось бы навсегда, строф. При этом А. Чернов не упускает и такие особенности пушкинского стиля, как перифразы, переосмысление литературных достижений предшественников и современников Пушкина, часто вводимые им в текст своего произведения, и получает новое звучание и смысл. В тексте произведения сохраняются и некоторые из многочисленных пропусков в X главе, которые осмысливаются А. Черновым как органически присущие тексту романа.

В 1985 г. Г. Сапгир пишет книгу «Черновики Пушкина» – плод годичной работы с черновиками, набросками, недописанными произведениями поэта. Эти тексты вошли в опубликованную в 1992 г. московским издательством «Раритет» и иллюстрированную графикой Л. Кропивницкого книгу «Черновики Пушкина, Буфарев и др».. Тираж ее составил 537 нумерованных экземпляров; большая их часть отправилась за границу, а оставшиеся дорогие подарочные издания мог позволить себе не каждый. Таким образом, до настоящего времени эта книга оставалась практически вне сферы внимания специалистов. Ознакомиться с частью текстов читатель мог в книге Г. Сапгира «Неоконченный сонет» (Москва, 2000), в некоторых журнальных публикациях.

Ю. Б. Орлицкий в статье «Книга Г. Сапгира „Черновики Пушкина“ как образцовый постмодернистский текст» описывает структуру книги, раскрывая сущность ее разделов. Так, первый раздел книги «Стихи» составляют переводы французских стихотворений и поэм, а также описания черновиков поэта. Здесь манифестируется самоценность пушкинских отрывков и стихотворений с пропусками. Во втором разделе книги («Музыка») Сапгир образует некий политекст, утверждая ценность всех вариантов пушкинских текстов. При этом складывается новое произведение, осмысляемое в контексте современного авангарда. В третьем разделе («Смесь») – автор помещает собственные литературные мистификации и пушкинскую рецензию на стихи Сент-Бова, которые Г. Сапгир дает в собственном переводе. Сущность третьего раздела Ю. Орлицкий определяет как «полиструктурную композицию с по сути дела тройным авторством» [5, с. 44]. Также он рассказывает о примыкающей непосредственно к «Черновикам Пушкина» еще одной литературной мистификации Г. Сапгира – его «Приложении к „Истории села Горюхина“», «большинство стихотворений которого представляет собой модернизированные стилизации русской поэзии

конца XVIII и середины XIX вв., тематически связанные с „Повестями Белкина“ и – еще шире – с контекстом пушкинской поэзии» [5, с. 44].

«Черновики Пушкина» Г. Сапгира представляют собой диалог двух культурных эпох, между которыми пропасть в 150 лет. Но этот диалог происходит на «пушкинском пространстве, заданном координатами его поэтики, его души» [8]. Цель Г. Сапгира – «путем подражания… достичь большего проникновения в предмет изучения» [7, с. 212], версификацией исследовать (и не умозрительно, а практически), сущность пушкинской поэзии. Конечно, это не мешает автору иногда и «похулиганить», иронически снизить пушкинские строки (в стихотворении «Элегия» традиционная элегическая интонация разрушается финальной сапгировской строкой: «Теките медленней в моем воспоминанье // *О дни весны моей, подобием сопли*» [9]), или обратиться к эротической теме, несколько табуированной в культуре («Играй, прелестное дитя…»). При этом стихотворение может отсылать к пласту анакреотической лирики Пушкина («Из Катулла»), к прозаическим произведениям (стихотворение «Царский арап» – неоконченный роман «Арап Петра Великого»), к поэмам («Надпись на фонтане» – поэма «Бахчисарайский фонтан»). В этом стихотворении содержится еще и явная отсылка к стихотворению «Анчар» (ср.: «На почве, солнцем прокаленной» и «На почве, зноем раскаленной»). Мы можем также заметить отсылки к пласту фольклорно-исторических песенных форм (ср. по стилистике и духу «Взятие Осман города» и, например, «Песни западных славян», «Песни о Стеньке Разине», «Бурдыс и сыновья»), к пушкинским откликам на лучшие произведения западноевропейской литературы («Монолог Фредерико», перевод монолога Фредериго из драмы Б. Корнуолла «Сокол» – и «Медок (Медок в Уаллах)», перевод начала поэмы английского поэта Р. Саути «Медок»).

Таким образом, на интертекстуальном уровне «стиховой ганч» Г. Сапгира может отсылать нас:

• к конкретным стихотворениям А. С. Пушкина, к прозе (сюжету романа «Арап Петра Великого», легшему в основу стихотворения «Царский арап») и даже к позднейшей экранизации (например, сцена сватовства Петра в романе и фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976): строки «Подкатил к крыльцу, в дом бегом вошел. // А уж там все дрожит, все встречать бежит. // И выносит ему дочь боярина // По обычаю чарку анисовой. // Выпил, крякнул гость, лишь усы обтер. // Крепко в губы целует, в глаза глядит» [7, с. 217] явно отсылают нас к фильму, а не к тексту романа);

• к какой-либо тематической группе стихотворений, предопределяемой пушкинским отрывком (анакреотическая лирика, лирика дружбы, философская лирика, эпиграмма);

• ко всем текстам, созданным А. С. Пушкиным и его современниками, поэтами пушкинской плеяды.

«Черновики Пушкина» прозвучали под аккомпанемент джаза» [4] – так отразилось в СМИ сообщение о выступлении А. Битова на XV Международной книжной ярмарке, прошедшей в Праге в 2009 г. На этом престижном книжном форуме Россия впервые предстала в статусе Почетной гостьи и главного экспонента. Результатом творческого эксперимента, представленного здесь А. Битовым, стал синтез звучания джазовой импровизации и пушкинских черновиков строчка за строчкой, со всеми повторениями, правками и вариантами. Основными чертами джаза как музыкального направления являются импровизационность, полиритмия – использование синкопированных ритмов, «свободное дыхание мелодии». Целью писателя стала попытка вскрыть механизм творческого процесса, а именно мучительный подбор слов, шлифовку строк, прояснение, уточнение мысли. А. Битов показывает, как рождается стих, снимает «лакировку» с классика. Повторы и вариации – вот основная суть и самоценного текста черновиков Пушкина, и импровизации джазового квартета, то, что роднит два вида искусства, создавая ощущение порождающего гармонию хаоса. Благодаря особому ритму, выступление А. Битова погружает слушателя в транс, создает медитативное ощущение сопричастности, сопереживания творческому процессу.

Литература

1. *Битов А.* «Часы печальных иль…» (черновики Пушкина) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=s3qS0C_Fq44.

2. *Брюсов В. Я.* Почему должно изучать Пушкина? // В. Я. Брюсов. Мой Пушкин. – Москва – Ленинград, 1929.

3. *Васильев С. А.* Десятая (сожженная) глава. Приложение к книге Н. Л. Бродского «Евгений Онегин» роман А. С. Пушкина» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.portal.slovo.ru/philology/37178.php. – Дата доступа: 20.04.2013.

4. Национальная литературная премия «Большая книга» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=6914. – Дата доступа: 20.04.2013.

5. *Орлицкий Ю. Б.* Книга Г. Сапгира «Черновики Пушкина» как образцовый постмодернистский текст // Третьи крымские пушкинские чтения. Материалы. – Симферополь, 1993.

6. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. – Москва, 1998.

7. *Сапгир Г.* Неоконченный сонет. – Москва, 2000.

8. *Сапгир Г.* Черновики Пушкина // «Дружба народов». – 1999. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/5/sapgir.html. – Дата доступа: 20.04.2013.

9. *Сапгир Г.* Черновики Пушкина (Публикация Фаины Петровой) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.port-folio.org/part237.htm. – Дата доступа: 20.04.2013.

10. *Чернов А. Ю.* Александр Пушкин. «Евгений Онегин»: сожженная глава (опыт реконструкции формы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://chernov-trezin.narod.ru/Index. htm. – Дата доступа: 20.04.2013.

Н. А. Хассан Шали

Трансформации при переводе художественного текста с русского языка на персидский

Объектом перевода является не система языка как некая абстракция, а конкретное речевое произведение (текст подлинника), на основе которого создается другое речевое произведение на другом языке (текст перевода). Как отмечает Е. В. Бреус, «достижение переводческой эквивалентности (адекватности перевода) требует от переводчика, прежде всего, умения произвести многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования – так называемые переводческие трансформации – с тем, чтобы текст перевода с максимально возможной полнотой передавал всю информацию, заключенную в исходном тексте, при строгом соблюдении норм переводимого языка» [2, с. 150—155].

Все виды преобразований или трансформаций, осуществляемых в процессе перевода, можно свести к четырем элементарным типам: 1) перестановки; 2) замены; 3) добавления; 4) опущения.

В процессе выполненного нами перевода части романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» («Фаталист») практически каждая из этих трансформаций была применена.

Скорее как исключение, а не как правило, возникали ситуации, когда перевод эквивалентов и вариантных соответствий не представлял сложности, и значения слов на русском и персидском языках полностью совпадали:

Народ разошелся. Офицеры меня поздравляли – и точно, было с чем!

مردم پراکنده شدند. افسران به من تبریک می گفتند و حقیقتا هم تبریک آنان بجا بود.

مردم Народ | پراکنده شدند разошелся | افسران Офицеры | به من меня | تبریک می گفتند поздравляли | و حقیقتا هم и точно | تبریک آنان بجا بود было с чем.

Сердце мое сильно билось.

قلبم سخت می طپید.

قلبم Сердце мое | سخت сильно | می طپید билось.

Иногда приходилось прибегать к контекстному переводу слов, так как ни одно словарное значение не подходило для адекватной передачи смысла высказывания, как, например, в данном случае:

Он сначала не понимал этого **слова**, но я объяснил его как мог.

او به هیچ وجه نمی خواست که مقصودم را بفهمد. ولی من به هر نحو که بود مطلب را به او فهمانیدم.

او Он |که به هیچ وجه نمی خواست ----- | مقصودم را этого **слова** | بفهمد не понимал | ولی من но я | به هر نحو که بود как мог | مطلب را ----- | به او его | فهمانیدم объяснил.

В этом предложении лексема «слово» переведена на персидский язык словом «مقصود», которое имеет значение ‘смысл’.

Чаще всего в процессе перевода нам пришлось прибегать к перестановкам. Как известно, порядок слов в персидском и русском языках не совпадает; это, естественно, не может не сказываться на способе перевода. Что касается русского языка, в нем порядок слов в структуре предложения определяется не синтаксической функцией слов, которая достаточно четко обозначается морфологическими показателями, а коммуникативным членением предложения. Построение предложения на персидском языке требует постановки сказуемого в конце предложения:

Он **подошел** к стене, на которой висело оружие, и наудачу **снял** с гвоздя один из разнокалиберных пистолетов;

به دیواری که اسلحه های گوناگون بر آن آویخته بود، نزدیک شد و بدون تامل یکی از آن طپانچه ها را برداشت.

به دیواری که к стене | اسلحه های оружие | گوناگون разнокалиберных | بر آن на которой | آویخته بود висело | **نزدیک شد подошел** | و и | بدون تامل наудачу | یکی از один из | آن ----- | طپانچه ها را пистолетов | **برداشت снял**.

Вулич **вышел** в другую комнату и сел у стола; все **последовали** за ним: он знаком **пригласил** нас сесть кругом.

وولیچ به اطاق دیگر رفت و پشت میز نشست. همه به دنبالش رفتند. به اشاره فهماند که به دور میز بنشینیم.

وولیچ Вулич | به اطاق в комнату | دیگر другую | **رفت вышел** | و и | پشت میز у стола | نشست **сел**. همه все | به دنبالش за ним | **رفتند последовали**. | به اشاره знаком | **فهماند пригласил** | که به دور میز кругом | بنشینیم сесть.

К перестановкам приходилось прибегать и при переводе деепричастных оборотов, так как правила персидского языка требуют постановки признака действия после существительного.

Однажды, **наскучив бостоном** и **бросив карты** под стол, мы засиделись у майора С*** очень долго; разговор, против обыкновения, был занимателен.

روزی از بازی "بستون" بتنگ آمدیم ورقها را بزیر میز انداختیم و مدتی در منزل س. نشستیم و به صحبت مشغول شدیم، مباحثات بر خلاف معمول مشغول کننده بود.

روزی однажды | **از بازی "بستون" бостоном** | **بتنگ آمدیم наскучив** | **ورقها را карты** | بزیر میز под стол | **انداختیم бросив** | و مدتی очень долго | در منزل س. у майора С*** | نشستیم засиделись | و به صحبت مشغول شدیم ----- | مباحثات разговор | بر خلاف معمول против обыкновения | مشغول کننده بود был занимателен.

Второй по частотности прием перевода, к которому нам приходилось прибегать, – это замена. Так, в следующем предложении русское деепричастие заменено глаголом:

Господа! – сказал он медленно, **освобождая** свои руки, – кому угодно заплатить за меня двадцать червонцев?

او دست های خویش را آهسته آزاد کرد و گفت: - آقایان، چه کسی مایل است به جای من بیست چرونتس را بپردازد؟

گفت | ----- و | **освобождая آزاد کرد** | медленно آهسته | свои خویش را | руки دست های | Он او сказал: | господа! آقایان | кому چه کسی | угодно مایل است | за меня به جای من | двадцать بیست | червонцев چرونتس را | заплатить? بپردازد

Иногда замена сочеталась с опущением:

Она сидела на толстом бревне, **облокотясь** на свои колени и поддерживая голову руками:

پیر زن روی تیری قطور نشسته و به روی زانوان خویش خم شده بود و سرش را به دو دست تکیه داده بود.

пирзн ----- | на бревне روی تیری | толстом قطور | сидела نشسته | на колени و به روی زانوان | свои خویش | **облокотясь خم شده بود** | и голову руками و سرش را به دو دست | под-держивая. تکیه داده بود

Деепричастие переведено глаголом, а личное местоимение опущено, так как лицо, совершающее действие, выражается глагольной формой.

Случаев, когда нам приходилось опускать местоимение как в функции подлежащего, так и в функции определения, довольно много:

Он был родом серб, как видно было из его имени.

چنانکه از اسمش میرساند اصلا از اهالی "سربستان" بود.

بود | серб "سربستان" | родом اصلا از اهالی | видно میرساند | из его имени از اسمش | как چنانکه был.

Вы хотите доказательств: **я вам** предлагаю испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому **из нас** заранее назначена роковая минута... Кому угодно?

شما دلیل مقنعی می خواهید، پیشنهاد میکنم، هر کس در مورد خویشتن بیازماید و ببیند که آیا انسان اختیار زندگی خویش را دارد و یا آنکه حقیقتا ساعت مرگ هر کس از پیش تعیین شده است. کیست که حاضر باشد چنین آزمایشی را بکند؟

Вы شما | доказательств دلیل مقنعی | хотите می خواهید | предлагаю پیشنهاد می کنم | ----- هر کس| на себе در مورد خویشتن | испробовать بیازماید | ----- و ببیند که | ли человек آیا انسان | اختیار своевольно | жизнью زندگی | своею خویش را | располагать دارد| или و یا آنکه | ----- حقیقتا | минута ساعت | роковая مرگ | каждому هر کس | заранее از پیش | назначена تعیین شده است | ... кому کیست | угодно? که حاضر باشد چنین آزمایشی را بکند | ...

Я любил ласкать попеременно **то** мрачные, **то** радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение.

از تصور رویاهای نشاط آور و محزونی که تخیل حریص و ناراحتم به تناوب در نظرم مجسم می نمود لذت فراوان می بردم،

ласкать از تصور | образы رویاهای | радужные نشاط آور | ----- و | мрачные محزونی | кото-рые که | воображение تخیل | жадное حریص | и و | беспокойное ناراحتم | попеременно به تناوب | мне در نظرم | рисовало مجسم می نمود | любил. لذت فراوان می بردم

Особенность персидского языка, состоящая в широком употреблении бессоюзной связи, а также в употреблении знаков препинания вместо союзов при перечислении, также обусловила необходимость использования приема опущения:

Когда поручик Вулич подошел к столу, **то** все замолчали, ожидая от него какой-нибудь оригинальной выходки.

همینکه گروهبان وولیچ به میز نزدیک شد، همه سکوت کردند و منتظر شدند که او کار تازه و عجیبی انجام دهد.

Когда | همینکه поручик | گروهبان Вулич | وولیچ к столу | به میز подошел | نزدیک شد все | همه замолчали | سکوت کردند ожидая | منتظر شدند ----- | و от него | که او выходки | کار оригинальный | تازه و عجیبی ----- | انجام دهد.

В данном предложении союзная связь заменена бессоюзной.

В следующем отрывке при перечислении опущено числительное *третий*; в персидском предложении вместо него употреблен знак препинания:

– Да полно, Вулич! – закричал кто-то, – уж, верно, заряжен, коли в головах висел, что за охота шутить!..

– Глупая шутка! – подхватил другой.

– Держу пятьдесят рублей против пяти, что пистолет не заряжен! – **закричал третий**.

یکی فریاد زد: - بس است، وولیچ، اگر در بالای سر آویخته بود، قطعا پر است. اما چه شوخی بی موردی می کنی.
دیگری تایید کرد: - شوخی احمقانه ایست!
- پنجاه روبل، در مقابل پنج روبل حاضرم شرط ببندم که طپانچه پر نیست.

кто-то | یکی закричал | فریاد زد ----- | بس است Вулич | وولیچ коли | اگر в головах | در بالای سر висел | آویخته بود верно | قطعا полно | پر است ----- | اما что | چه за охота шутить. | شوخی بی موردی می کنی

другой | دیگری подхватил | تایید کرد шутка | شوخی глупая! | احمقانه ایست

пятьдесят | پنجاه рублей | روبل против | در مقابل пяти | پنج ----- | روبل держу | حاضرم شرط ببندم что | که пистолет | طپانچه не заряжен. | پر نیست

Использование данных переводческих приемов позволило адекватно передать содержание части текста романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» («Фаталист»).

Литература

1. *Алексеева И. С.* Введение в переводоведение.– Москва, 2004.

2. *Бреус Е. В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. – Москва, 2000.

3. *Иванов В. Б.*, *Гладкова Е. Л.* Персидский язык. Самоучитель для начинающих. – Москва, 2011.

В. И. Чернова

Человек – Робот и наоборот: псевдоидентификация героев в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.»

Человечество довольно быстро привыкло к достижениям техники. Многие из нас уже не могут себе представить, как в начале прошлого века люди обходились без телефонной связи, телевидения и т. д. Одной из важнейших проблем современности является поиск «чистой» человеческой идентичности, независимой от технологий, поиск того, «*что в нас* является „человеческим“, если наша жизнь зависима от определенных высокотехнологичных средств комфорта» [2, с. 42]. Философы предполагают, что эволюция человека продолжается, и он постепенно сливается с машиной. Новым витком проблемы могут стать новые технологические достижения, в частности, создание искусственного интеллекта.

Роман В. Пелевина «S.N.U.F.F.» в сложных и неоднозначных сплетениях образов и сюжетных линий предлагает трудноуловимое решение проблемы идентификации героев как робота и человека. Такое решение можно назвать псевдоидентификацией, и в свете своеобразия постановки проблема приобретает новое звучание, отличное от произведений киберпанка 1980-х гг. и демонстрирующее действительную ее сложность, с чем столкнулось человечество в начале XXI в. Следует отметить, что с данной точки зрения роман ранее не рассматривался. В основном исследователи спорили либо о жанровой природе романа, либо о том, какие события современной общественно-политической жизни подразумевает автор. Многие критики нашли роман малоинтересным, так как в нем повторяются мотивы практически всех предыдущих произведений писателя. Нам кажется, что если посмотреть на данное произведение с точки зрения проблемы «Человек – Робот», то можно открыть его для себя заново.

В романе рассказывается о взаимоотношении человека Дамилолы и суры Каи. Сура – это суррогатная женщина или биологический робот. Сур делают на специальных заводах. Их внешность, а также характер подбираются под вкус заказчика. Также хозяин может самостоятельно изменить «заводские» характеристики такой «женщины». Сура никогда ни в чем не отказывает. Она не нуждается в еде, она не стареет и обладает бессмертием, в отличие от своего хозяина. В статье И. Саморуковой и И. Тартаковской «УТØПІЯ мужского желания. О новом романе Виктора Пелевина» высказывается мысль о том, что сура – это эротический мужской идеал женщины: «Сура у Пелевина – это своеобразная метафора мужской ин-

струментальной сексуальности и сексизма» [3]. Этот смысл, безусловно, присутствует в образе, но все же центральной в романе является другая проблема: кто оказывается более «человеком» – робот или человек?

Следует отметить, что в романе в отношениях человека и робота четко обозначены две позиции: один персонаж подчиненный, другой – управляющий. Первоначально подчиненным персонажем является сура. Она, несмотря на свое физическое и умственное превосходство, вынуждена сидеть в квартире хозяина и выполнять все его прихоти. Но в течение действия происходит перестановка позиций. Дамилола начинает ревновать Каю к молодому парню Грыму. И сура пользуется этим. Теперь уже она управляет хозяином, и тот начинает исполнять все ее желания. Более того, он становится физически зависим от Каи.

Те выводы, которые мы сделали в результате анализа романа, можно представить в виде таблицы:

Развитие отношений в ходе романа	**Управляющий персонаж**	**Подчиненный персонаж**
Первоначально	Дамилола	Сура Кая
Итог	Сура Кая	Дамилола

Можно сказать, что происходит своеобразная подмена, обман, мистификация, и персонажи романа меняются местами. Ведь нам привычно видеть, как человек управляет какой-либо машиной. А если же все происходит наоборот, то мы склонны оценивать это негативно, что можно увидеть во многих произведениях научной фантастики и популярных фильмах (можно вспомнить «три закона роботехники», впервые сформулированные А. Азимовым в рассказе «Хоровод» (1942), или фильм С. Спилберга «Искусственный разум» (2001)). В романе В. Пелевина мы видим не просто явное отличие от такой «традиции». Смена позиций даже идет на пользу человеку (однако не хозяину Дамилоле, а мальчику Грыму).

Следует отметить, что В. Пелевин меняет местами персонажей не только с точки зрения отношения «управляющий – подчиненный», но и с точки зрения их идентификации. Дамилола в конце романа задается вопросом: так что же отличает его от суры? В фабричной инструкции написано, что лишь у сур нет «света Маниту» (в романе Маниту – многозначное слово, но в данном контексте Маниту – это бог). Однако данный ответ не устраивает героя, и он решает обратиться за ответом к умнице-суре. Вслед за Дамилолой читатель ждет развязки и открывает удивительную истину. Человек, оказывается, тоже… робот. Вот как об этом говорит Кая:

> Мой маршрут нарисован внутри меня программно, – сказала она, – а твой маршрут нарисован внутри тебя химически. И когда тебе кажется, что ты идешь к свету и счастью, ты просто идешь к своему внутреннему дрессировщику за очередным куском сахара. Причем нельзя даже сказать, что это идешь ты [1].

Получается, что единственное отличие человека от робота заключается в том, что первый работает на биохимической основе, а последний – на электронно-механической.

В конце произведения Кая переключается на режим самоуправления и сбегает от своего хозяина. Теперь сура полностью самостоятельна, она сама несет ответственность за свои поступки. На протяжении романа эта суррогатная женщина вызывала больше симпатий, чем ее хозяин. Можно смело утверждать, что она оказалась гуманнее, чем Дамилола. Таким образом, мы и здесь можем наблюдать пелевинский «перевертыш», когда человек – это несовершенный робот, а робот – это усовершенствованный человек. Данные замечания мы также представим в виде таблицы:

Распределение ролей в ходе романа	**«Робот»**	**«Человек»**
Первоначально	Сура Кая	Хозяин Дамилола
Итог	Хозяин Дамилола	Сура «Кая»

Так кто же такая сура? Человек? Робот? Писатель не дает однозначного ответа. Он, как умелый фокусник, интригует читателя, но оставляет вопрос без ответа. Можно сделать только один вывод: при максимальной приближенности робота к человеку (по своим мыслительным, физическим и, что особенно важно, этическим характеристикам) проблема идентификации может приобретать характер мистификации, обмана. Можно считать данное существо роботом (в романе такой идеи придерживается Дамилола), а можно и человеком (как считает мальчик Грым).

Предложенный аспект анализа романа В. Пелевина показывает, что автор не просто тиражирует однажды найденные художественные приемы, обеспечивающие коммерческий успех его произведениям, и не только эксплуатирует свой талант сатирика, включая в роман многочисленные отсылки к современности. В. Пелевин поднимает актуальные проблемы, обладающие действительной сложностью и глубиной, и предлагает свои, индивидуально-авторские варианты решения, а точнее, мистифицирует, обманывает читательские ожидания, подменяя одно решение другим, меняя их местами. Такая «игра» не только художественно оправдана, не только создает напряженную интригу, заставляющую дочитать каждый новый роман автора до конца, она вынуждает задуматься о правомерности четких и однозначных ответов на вызовы быстро меняющегося современного мира.

Литература

1. *Пелевин В. О.* S.N.U.F.F. [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://knizhnik.org/page/viktor-pelevin-s-n-u-f/0.html.

2. *Розенхольм А*. «Человек-амфибия», или Новый человек как киборг // Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители): коллективная монография. – Екатеринбург, 2012. – С. 41—55.

3. *Саморукова И.*, *Тартаковская И.* УТØПІЯ мужского желания. О новом романе Виктора Пелевина // Вестник современного искусства «Цирк Олимп» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/272/utopiya-muzhskogo-zhelaniya-o-novom-romane-viktora-pelevina.

В. В. Чистяков

Мифологические образы Зевса и Перуна: сравнительный анализ

Греческая мифология вот уже много веков является объектом пристального внимания и изучения со стороны исследователей всего мира. Это неудивительно, поскольку именно античная мифология, наряду с библейской, стала основой для более поздней европейской культуры. Славянская мифология, несмотря на свой, преимущественно устный, характер, также сыграла важную роль в жизни людей, населявших территории Центральной и Восточной Европы. Значение и влияние указанных выше культур огромно, однако наша цель сегодня – провести сравнительный анализ функционирования образов Зевса и Перуна в различных культурах: Древней Греции и Древней Руси. Актуальность рассмотрения данных образов обусловлена интересом со стороны современных исследователей к различным культурным континуумам, организующим общемировое человеческое сознание. Такая цель предполагает постановку и решение следующих задач: 1) классифицировать особенности данных образов в каждой из представленных культур; 2) выявить сходства и различия в функционировании образов Зевса и Перуна в культурном сознании представителей Древней Греции и Древней Руси.

1. **Происхождение и семья**.

Отцом Зевса является бог Кронос, о чем повествуется в «Теогонии» Гесиода (стихи 453—467). Матерью Зевса автор называет богиню Рею. В мифе рассказывается о противостоянии Кроноса и Зевса и о последующем свержении Зевсом своего отца. Это позволило Зевсу (младшему из братьев) стать верховным богом (богом неба, грома и молнии). Зевса заслуженно называли «отцом богов и людей», поскольку в его функции входила защита миропорядка от катастроф. Кроме того, у него было множество детей:

• боги: Гефест, Арес, Геба (от Геры), Афина, Дионис и т. д.;

• группы детей: Хариты, Музы, Эринии, Куреты, Оры и т. д.;

• герои: Геракл, Персей, Кастор и Полидевк, Елена и т. д. [3].

Итак, образ Зевса в греческой мифологии многогранен. Он является не только олицетворением высшей власти, но и личностью, не лишенной многих человеческих качеств. Особенностью данного характера является его активная включенность в родственные взаимоотношения (Сын – Муж – Отец).

Что касается Перуна, то единой версии о его происхождении не сохранилось. Первое письменное упоминание о Перуне содержится в «Повести временных лет», где он уже называется верховным богом. Некоторые последователи неоязычества называют матерью Перуна богиню весны Ладу, однако большинство исследователей (Вс. Миллер, Л. М. Гальковский) считают, что мифологический образ Лады является фиктивным [1]. Вторая версия происхождения Перуна утверждает, что его отцом является бог-Творец Сварог. Так, по мнению Е. В. Климова, Сварог был первым славянским «единым Богом Вселенной», создавшим все вокруг (в том числе и других богов) [3, с. 163]. Однако никаких свидетельств родства Сварога и Перуна в письменных источниках не зафиксировано. Предполагается, что данный культ восходит к богу грозы Перкунасу в балтийской мифологии [4, с. 430]. Женой Перуна первоначально являлась Додола, впоследствии эти функции перешли к богине Макошь [4, с. 367]. О детях Перуна также источники не сообщают. Таким образом, Перун в славянской мифологии является лишь олицетворением небесных сил, поскольку практически лишен человеческих характеристик (за исключением антропоморфности).

2. **Жизнь и деяния**.

Основной функцией Зевса в греческой мифологии является функция защиты, в том числе и защиты верховной власти, что и определило его деяния. Все сражения, в которых он принимал участие, связаны именно с захватом и защитой трона Олимпа: это битва за власть с Кроносом, сражения с титанами и гигантами и поражение Тифона. В пользу этого утверждения говорит и его недоверие к людям, что проявляется в наказании Прометея за попытку дать людям огонь и в нескольких попытках уничтожения человеческого рода. Зевс чаще всего предстает карающим, нежели вознаграждающим. В его обязанности входит предупреждать или купировать катастрофы (уничтожение Фаэтона). Зевс покровительствует героям и «осуждает кровопролития и стихийные бедствия войны в лице Ареса» [4, с. 219]. Атрибутами Зевса являются эгида, скипетр, топор и молот, священным деревом – дуб, священным животным – орел, священным днем – четверг. Иногда Зевс представал в образах орла, быка, лебедя. Он также мог становиться золотым дождем или облаком. Основным оружием Зевса являлись молнии, выкованные Гефестом [3].

Перун изначально предстает в древнеславянских мифах как покровитель князя и его дружины (функция защиты верховной власти). Позже его образ меняется. В фольклоре громовержец борется с различными чудовищами (черт, змей и т. д.) и помогает людям (дает огонь, защищает и т. д.). Таким образом, Перун выступает в ипостаси защитника, покровителя людей. Кроме того, по теории «основного мифа» В. Н. Топорова и В. В. Ива-

нова, Перуну, как богу-громовержцу, приписывалась нескончаемая борьба с богом Велесом (Змеем). Т. А. Бернштам предполагает, что данная оппозиция является воплощением «противостояния правящей верхушки (варягов) и простого народа» [2, с. 107]. Атрибутом Перуна как бога-громовержца были молнии («громовые стрелы») и камни, «а также топоры, являвшиеся, как и стрелы, предметами языческого культа» [4, с. 431]. Хотя в источниках нет упоминаний о непосредственной трансформации Перуна в гром, грозу, плодородный дождь, некоторые исследователи (В. В. Иванов, В. Н. Топоров) считают возможным интерпретировать архаический миф в указанном ключе. Священным деревом Перуна считался дуб, священными животными – конь и петух; днем, посвященным Громовежцу, был четверг.

3. **Уход культа**.

Исчезновение культов Зевса и Перуна связано с приходом новой монотеистической религии – христианства.

Уход культа Зевса происходил постепенно вместе с уходом язычества в целом. Император Константин I, будучи язычником, сделал христианство господствующей религией, а император Феодосий I провел несколько последовательных шагов по искоренению языческой религии, поэтапно запрещая ее различные проявления (гадания, жертвоприношения), поощряя разрушения храмов, вводя большие штрафы за поклонение языческим богам. В 393 г. состоялись последние Олимпийские игры. Остатки языческих культов растворились в христианстве.

Уход культа Перуна стал результатом неудачной «языческой реформы» Владимира, поскольку он пытался установить единый культ верховного божества, а этой цели противоречил сам характер политеизма. Свержение идола и развенчание культа Перуна подробно описано монахом Нестором в «Повести временных лет». Поскольку языческая религия была сильна в народе, был необходим публичный отказ от нее. Таким образом, идолы Перуна, Хорса, Даждьбога, Стрибога, Симаргла и Мокоши были избиты палками и брошены в Днепр. Новая религия трансформировала образ Перуна во впоследствии ставший популярным в народе образ Ильи-пророка, защитника людей и змееборца.

4. **Отражение образов Зевс и Перуна в искусстве и культуре**.

Образ Зевса в литературе появляется еще у Гомера в «Илиаде». Впоследствии античные авторы (Гесиод, Каллимах и т. д.) часто обращаются в своих произведениях к образу Громовержца. Культовые статуи Зевса стояли в храмах по всей Греции, самая знаменитая из них, выполненная Фидием, находилась в Олимпии и по праву считалась одним из чудес света. В числе произведений античной пластики отмечены «Зевс Отриколи», многочисленные рельефы Парфенона. Изначально ему были посвящены

Олимпийские игры, в его честь писали гимны («К Зевсу» стоика Клеанфа), голова Зевса изображалась на греческих монетах.

В живописи 16—18 вв. особой популярностью пользовались сцены, связанные с мифами о Данае, Европе, Ио, Леде. В этот же период распространены были и такие сюжеты, как «Юпитер со спящей Антиопой» (картины Тициана, Рембрандта и др.), «Юпитер и Каллисто» (картины П. П. Рубенса, Н. Пуссена, Ф. Буше) и др.

Современное искусство также популяризирует образ Зевса. Чаще всего к нему обращаются создатели экшн-фильмов и компьютерных игр («Битва титанов», «Геркулес» и т. д). К образу Зевса обращается и современный писатель Р. Риордан в серии книг «Перси Джексон и Олимпийцы».

Сегодня святилища царя Олимпа являются лишь культурным наследием. Следует отметить, что в 2008 г. афинские неоязычники получили право поклоняться Зевсу в древних храмах, что говорит о растущей популярности образа Зевса.

Образ Перуна проник в славянскую культуру очень давно. Первым известным изображением Громовержца стал знаменитый деревянный идол с серебряной головой и золотыми усами, установленный на Киевском капище Владимиром в 980 г. Приход христианства привел к тому, что образ Перуна сохранился лишь в фольклоре, в символике прикладного искусства (например, изображение Солнца как орнамент для вышивки), в обрядовости, во фразеологии и т. д.

В современной культуре к образу Перуна обращаются нечасто. В основном он является популярным персонажем в русском фэнтези (книги Н. Перумова, М. Семеновой, В. Королькова и т. д.).

В 1980 г. Московская славянская языческая община сформулировала концепции русского неоязычества и объявила Перуна Верховным богом (после Творца), что также говорит о некотором возрождении древнего культа.

5. **Выводы**.

Образы Перуна и Зевса имеют очень много общего, поскольку оба восходят к Верховным праиндоевропейским богам, хотя и выполняющим различные функции. Согласно «теории основного мифа», в обеих мифологиях присутствует мотив противостояния Громовержца со Змеем. Уход культов Зевса и Перуна связан с принятием христианства. Каждый из указанных образов повлиял на культуру и искусство своего народа. На сегодняшний день наблюдается интерес к обоим культам среди сторонников неоязычества.

Несмотря на схожесть, образы Зевса и Перуна не идентичны. Это связано с особенностями исторических процессов, происходивших на территории Древней Греции и Древней Руси.

Литература

1. Академик. Словари и энциклопедии [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/7793.

2. *Бернштам Т. А.* «Слово» об оппозиции Перун – Велес/Волос и скотьих богах Руси // Полярность в культуре (Альманах «Канун». Вып. 2). – Санкт-Петербург, 1996. – С. 93—120.

3. *Климов В. Е.* Монотеизм восточных славян // Вопросы истории. – № 7. – 2007. – С. 163—168.

4. Мифологический словарь // под ред. Е. М. Мелетинского. – Москва, 1990.

О. М. Щетинко

Место аббревиатур в языке современной итальянской прессы

В наше время в языке научной, технической, экономической литературы, как итальянской, так и русской, встречается большое количество разного рода сокращений. Рост числа сокращений, находящих применение в современном итальянском языке, совершенно закономерен ввиду постоянно возрастающего темпа и интенсивности коммуникации во всех сферах человеческой жизни.

Большинство новых понятий в языке выражается при помощи словосочетаний или сложных слов, так как именно эти виды терминов дают возможность отразить необходимые и достаточные признаки того или иного понятия с наибольшей полнотой и точностью. Но термины – сложные слова и словосочетания – громоздки. Поэтому и появляется стремление сократить их тем или иным способом. В одних случаях это приводит к употреблению кратких вариантов термина в виде одного только основного компонента, в других – к использованию различного рода сокращений и аббревиатур.

В итальянском языке современной прессы также наблюдается тенденция к увеличению числа аббревиатур, однако обзор работ, посвященных исследованию специфики газетно-публицистического стиля, показал, что вопросы использования аббревиатур на страницах газет еще не получили должного освещения. Этим обусловлена актуальность исследования аббревиатур с точки зрения их функционирования в языке масс-медиа.

Многие ученые, занимающиеся исследованием данного аспекта в лингвистике, высказывают различные точки зрения по поводу самого процесса аббревиации. Некоторые из них (В. Н. Андреева, Н. Н. Лопатникова, Н. А. Мовшович) склонны считать, что аббревиация – это процесс получения варианта исходной формы слова или словосочетания, другие же (О. С. Ахманова, Г. В. Павлов, Д. Э. Розенталь, И. А. Цыбова) полагают, что это словообразовательный процесс, а аббревиатура как результат данного процесса является новым словом.

Для выявления особенностей аббревиатур в периодическом издании «Il Corriere della Sera» мы рассмотрели несколько классификаций различных ученых.

В основе первой классификации, которая представлена Г. Е. Веделем в его работе «Вопросы филологии и методики преподавания германских и романских языков», лежит распределение семантического значения в сокращении в связи с его структурой [2, с. 50]. Для обозначения типов аббре-

виатур он использует термин конденсация, т. е. сокращение числа морфем в слове при сохранении того же значения.

Конденсация аббревиационного содержания теоретически может воплощаться в ряде простейших понятий. Она является либо абсолютной – в тех случаях, когда сокращенная форма сохраняет единственное лексическое значение моносемантической полной формы, – либо избирательной – когда сокращение фиксирует одно из значений полисемантического полного референта. По соотношению формы и содержания Г. Е. Ведель выделяет частичную и резюмирующую конденсацию.

Таким образом, можно сказать, что данная классификация принимает во внимание лишь способность сокращенной формы сохранять значение исходной единицы.

Следующая классификация представлена ученым-лингвистом М. М. Коровкиным. Он утверждает, что на уровне слов и словосочетаний сокращения подразделяются по способу употребления: графические, применяемые только на письме, и лексические, применяемые как на письме, так и в устной речи [3, с. 107]. Графические сокращения – это условное изображение слов и словосочетаний, используемое в письменной речи для фиксации устной. Их характерной чертой является то, что они не имеют звуковой формы; их расшифровка всегда делается полностью. Лексические сокращения рассматриваются на уровне слова и на уровне словосочетания.

В отличие от первой классификации М. М. Коровкин структурировал аббревиатуры по способу их образования, не принимая во внимание их семантику. Также он выделил различные типы в зависимости от того, на каком уровне были произведены сокращения: на уровне слова или словосочетания.

Перейдем к следующей классификации. Такие ученые-лингвисты, как И. А. Цыбова, Н. Н. Лопатникова и Н. А. Мовшович, различают усечение, инициальное сокращение и композитную аббревиацию (словослияние).

I. Под **усечением** мы понимаем аббревиатуры, создаваемые путем усечения производящей основы. При этом усечению может подвергаться не только последний элемент слова, но и несколько последних элементов. Различают два вида усечений: апокоп и афереза.

1. **Апокоп** – это сокращение слова с помощью усечения последних слогов: *prof* (*professore*), *signor* (*signore*), *tele* (*televisione*), *dir* (*dire*).

2. **Афереза** – это усечение первого слова: *stasera* (*questa sera*).

Характерной особенностью такого способа образования аббревиатур является то, что сокращение проходит здесь не по морфологическому принципу, т. е. не связано с морфологической границей слова. В большинстве случаев граница сокращения проходит внутри корня.

Слова в итальянском языке подвергаются усечению, если они заканчивается на *e* или *o*: *son buoni*, *saper vedere*, *stan fermi*.

Усечение является обязательным при использовании таких слов, как *uno*, *nessuno*, *buono*, например: *un uomo*, *nessun uccello*, *buon figlio*.

Некоторые усечения при написании требуют употребления апострофа: *po*’ (*poco*), *fe*’ (*fece*), *mo*’ (*modo*), *vo*’ (*voglio*).

Усечения как в итальянском, так и в русском языке являются стандартизированными; возможность неоднозначной интерпретации усечений значительно ниже, чем инициальных сокращений.

II. **Инициальные сокращения** – это сложносокращенные слова, состоящие из алфавитных названий начальных букв слов. По способу произнесения они делятся на альфабетизмы и акронимы.

1. **Альфабетизмы** произносятся как алфавитные названия начальных букв слов. А. П. Шаповалова дает им название инициальных аббревиатур алфавитного чтения и определяет как аббревиатуры, образованные из алфавитных названий начальных букв исходного словосочетания и читаемые по алфавитным названиям букв [4, с. 83]: *Pd – Partito democratico*; *BNL – Blocco Nazionale della Libertà*; *Cdp – Cassa Depositi e Prestiti*.

2. **Акронимы** – это слова, созданные путем соединения начальных звуков составляющих слов; они произносятся слитно, т. е. здесь присутствует слоговое произношение. Слитное произношение иногда отражается на письме, тогда акроним принимает форму обычного слова – имени собственного, начальная буква которого – прописная.

Создание акронимов является одним из факторов проявления интереса к проблемам аббревиации и словосокращения. Так, например, О. С. Ахманова дает определение акронима как аббревиатуры, образованной из начальных букв элементов исходного словосочетания, но читаемой не по алфавитным названиям букв, а как обычное слово [1, с. 54]: *CIPE – Comitato interministeriale per la programmazione economica*; *CIT – Centro informativo tasse*; *ISTAT – Istituto centrale di statistica*; *Tia – Tariffa igiene ambientale*; *Tarsu – la tassa rifiuti solidi urbani*.

Отметим, что инициальные сокращения функционируют как отдельные слова и воспринимаются в сознании читающего как имя собственное, значение которого равно полной форме.

III. Сокращению подвергаются не только отдельные слова, но и словосочетания. Одним из способов сокращения словосочетаний является сложение начальных слогов входящих в сочетание слов, или **композитная аббревиация**.

Структура подобных аббревиатур может быть различной:

• начальный элемент первого слова + второе слово;

• начальные элементы первого и второго слов;

• начальный элемент первого слова и конечный элемент второго слова.

Классифицировав выявленные нами аббревиатуры, мы пришли к выводу, что основная функция аббревиатур в процессе коммуникации состоит в более экономном выражении мысли и устранении избыточности информации. Мы определили, что в аббревиатурах информация передается меньшим числом знаков, поэтому «емкость» каждого знака больше, чем в соответствующих исходных единицах, что дает основание рассматривать аббревиацию как один из видов оптимизации речевого сообщения. Значит, аббревиатура в различных видах в полной мере реализует принцип минимализма структуры.

К тому же, аббревиатуры в большей степени, по сравнению с другими моделями структурной компрессии, отвечают принципу точного и полного представления материала в тексте, т. к. обеспечивают полное восприятие содержания.

Аббревиатуры интенсивно используются в статьях экономической и политической тематики. Из всех выявленных нами сокращений – большое количество аббревиатур инициального типа, которые позволяют сокращать многосложные названия партий, государственных учреждений, организаций, фирм и др.

Что касается раздела объявлений, то здесь основную часть сокращений составляют усеченные слова различного вида, поскольку они легче и доступнее для понимания читателей.

Можно сказать, что широкое использование самых различных сокращений – это своего рода ответ языка на происходящую в мире научно-техническую революцию.

Литература

1. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. – Москва, 1969.

2. *Ведель Г. Е.* Вопросы филологии и методики преподавания германских и романских языков. – Москва, 1973.

3. *Коровкин М. М.* Системно-функциональный подход к компрессии языковых средств // Вопросы функциональной лексики и стилистики. – Москва, 1989. – С. 104—111.

4. *Шаповалова А. П.* Вопросы романо-германского языкознания. – Челябинск, 1979.

АЎТАРЫ

Албут Анастасія Анатольеўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – дац. С. А. Важнік).

Ахрэмка Анастасія Аляксандраўна – студэнтка 3-га курса аддзялення рамана-германскай філалогіі (навуковы кіраўнік – ст. выкл. В. А. Лойка).

Баравік Максім Валер'евіч – студэнт 4-га курса аддзялення славянскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. П. І. Навойчык).

Варабей Марына Пятроўна – студэнтка 4-га курса аддзялення беларускай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. І. Э. Багдановіч).

Верамейчык Яўгенія Сяргееўна – студэнтка 5-га курса аддзялення рамана-германскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. С. В. Логіш).

Галяк Юлія Дзмітрыеўна – студэнтка 4-га курса аддзялення славянскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. А. В. Лаўраненка).

Залатар Марыя Валер'еўна – студэнтка 4-га курса аддзялення класічнай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. А. У. Кірычэнка).

Кажарновіч Марына Пятроўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – дац. С. А. Важнік).

Краскоўскі Мікалай Ігаравіч – студэнт 4-га курса аддзялення рускай філалогіі (навуковы кіраўнік – праф. І. С. Роўда).

Курылаў Юрый Генадзьевіч – аспірант (навуковы кіраўнік – дац. Г. В. Сініла).

Латушка Ганна Пятроўна – студэнтка 4-га курса аддзялення славянскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. С. А. Важнік).

Лепішава Алена Міхайлаўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. С. Я. Ганчарова-Грабоўская).

Ліберава Дар'я Барысаўна – студэнтка 4-га курса аддзялення рамана-германскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. А. А. Барысеева).

Ляшук Ірына Валер'еўна – магістрантка (навуковы кіраўнік – ст. выкл. Н. Л. Ніжнева-Ксенафонтава).

Мацюк Бажэна Юр'еўна – студэнтка 4-га курса аддзялення беларускай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. Т. П. Казакова).

Міронава Таццяна Юр'еўна – магістрантка (навуковы кіраўнік – дац. І. І. Шпакоўскі).

Мытнік Вольга Яўгенаўна – магістрантка (навуковы кіраўнік – праф. С. Я. Ганчарова-Грабоўская).

Навумава Ганна Уладзіміраўна – студэнтка 4-га курса аддзялення славянскай філалогіі (навуковы кіраўнік – праф. І. А. Чарота).

Пакала Ганна Васільеўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. С. Я. Ганчарова-Грабоўская).

Пілат Кацярына Паўлаўна – студэнтка 5-га курса аддзялення беларускай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. А. Л. Верабей).

Рымарчук Надзея Аляксандраўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. Е. А. Лявонава).

Светашова Таццяна Анатольеўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. І. С. Скарапанава).

Серада Ірына Аляксандраўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. І. С. Скарапанава).

Сердзюкова Кацярына Іванаўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. А. М. Андрэеў).

Сінюк Вікторыя Аляксандраўна – аспірантка (навуковы кіраўнік – праф. А. М. Андрэеў).

Ткачэнка Аляксандра Віктараўна – навучэнка 9-га класа гімназіі № 24 г. Мінска (навуковы кіраўнік – ст. выкл. Т. В. Федасеева).

Харчэўнік Марыя Аляксандраўна – студэнтка 4-га курса аддзялення рускай філалогіі (навуковы кіраўнік – праф. І. С. Скарапанава).

Хасан Шалі Неда Абдалрахім – магістрантка (навуковы кіраўнік – дац. В. Ф. Талставухава).

Чарнова Вера Ігараўна – студэнтка 2-га курса аддзялення рускай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. У. Ю. Верына).

Чысцякоў Уладзіслаў Уладзіміравіч – навучэнец 7-га класа гімназіі № 33 г. Мінска (навуковы кіраўнік – ст. выкл. Дз. Г. Мінкевіч).

Шчацінка Вольга Міхайлаўна – студэнтка 5-га курса аддзялення рамана-германскай філалогіі (навуковы кіраўнік – дац. М. В. Салеева).

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

МОВА І ЛІТАРАТУРА

Матэрыялы 70-й навуковай канферэнцыі
студэнтаў і аспірантаў
філалагічнага факультэта БДУ

Мінск, 24 красавіка 2013 г.

У аўтарскай рэдакцыі

Падпісана да друку 30.05.2013. Фармат 60×84/16
Папера афсетная. Рызаграфія. Тыраж 50 экз.
Ум. друк. арк. 7,9. Ул.-выд. арк. 9,8. Заказ 42.

Выдавец і паліграфічнае выкананне
дзяржаўная ўстанова адукацыі
«Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы».
ЛВ №02330/0548535 ад 16.06.2009.
Вул. Маскоўская, 15, 220007, г. Мінск.